

a cura di
DAVIDE ZORDAN

RIFLESSI DI BELLEZZA

ARTE E RELIGIONI
ESTETICA E TEOLOGIE

16

EDB



ITC - Fondazione Bruno Kessler
Centro per le Scienze Religiose

Scienze religiose. Nuova serie

a cura di
DAVIDE ZORDAN

Riflessi di bellezza

Arte e religioni, estetica e teologie



EDIZIONI DEHONIANE BOLOGNA

Centro per le Scienze Religiose in Trento

Sede: Via S. Croce, 77 – 38100 Trento

tel. 0461-210232 / fax 0461-980436 / e-mail segretisr@itc.it

Consiglio Scientifico

Pierangelo Sequeri (Presidente), Massimo Giuliani, Justo Lacunza-Balda,
Franco Volpi

Direttore

Antonio Autiero

Comitato Direttivo

Membri d'onore: Antonio Acerbi (†), Karl-Heinz Neufeld, Iginio Rogger,
Patrick Valdrini

Membri effettivi: Giacomo Canobbio, Maria Rosa Cortesi, Giuseppina
Gasparini De Sandre, Karl Golser, Gerhard Larcher, Karl-Wilhelm Merks,
Cettina Militello, Elmar Salmann, Clemens Thoma, Christian Troll,
Lorenzo Zani

RIFLESSI

di bellezza : arte e religioni, estetica e teologie / a cura di Davide
Zordan. - Bologna : EDB, 2007. - 183 p. : ill. ; 21 cm. - (Scienze religiose.
Nuova serie ; 16)

Nell'occh.: Fondazione Bruno Kessler. Centro per le Scienze Reli-
giose

ISBN 978-88-10-41507-8

1. Arte e religioni 2. Teologia e estetica I. Zordan, Davide

111.85

Scheda a cura della Biblioteca ITC - Fondazione Bruno Kessler

Composizione e impaginazione a cura dell'Ufficio Editoria ITC - Fondazione
Bruno Kessler

© 2007 Centro editoriale dehoniano
via Nosadella, 6 - 40123 Bologna
EDB (marchio depositato)

ISBN 978-88-10-41507-8

Stampa: Grafiche Dehoniane, Bologna 2007

Indice

Prefazione , di <i>Antonio Autiero</i>	7
 I. Pratiche d'arte	
Elogio della follia. Divagazioni intorno a un quadro che amo, di <i>Renato Laffranchi</i>	13
I sogni del giullare, di <i>Sylvia Mair</i>	23
 II. Arte e religioni	
La parola fatta immagine. Considerazioni sull'estetica nel pensiero ebraico antico, di <i>Giuseppe Veltri</i>	31
Arte e visione alla luce dei Vangeli, di <i>Andrea De Santis</i> ..	45
Poesia e mistica in Islam, di <i>Giuseppe Scattolin</i>	59
 III. Snodi, visioni, prospettive	
L'arte della comunicazione cristiana della fede, di <i>Pierluigi Lia</i>	95
Teologia e arte nella società mediatica. Nuove immagini di un antico rapporto, di <i>Gerhard Larcher</i>	111
Immagine e ombra: la dialettica dell'analogia alla base della capacità iconica, di <i>Paolo Giannoni</i>	139
Arte, verità e vita. Sulla relazione tra l'estetica e la filosofia della religione, di <i>Michael Eckert</i>	145

IV. Estetica e teologie

Il bello - il vero - il sacro. Ricostruzioni filosofico-teologiche, di <i>Walter Lesch</i>	157
Sentire per credere: soggettività estetica, rivelazione, fede. Alcune riflessioni conclusive, di <i>Davide Zordan</i>	173

Prefazione

Lo sguardo dell'artista ha una capacità particolare di rapportarsi alle cose; esso le penetra con un movimento di duplice senso, anzi di circolare modulazione. L'occhio legge il reale, lo coglie nelle sue dimensioni e nei suoi nessi, ma al tempo stesso elabora l'oggetto e lo trasferisce in un orizzonte di realtà diversa, creando nuovi sensi, orientamenti prima non esistenti.

Questa particolare visualità, tipica dello sguardo d'arte, non si ferma di fronte ad alcun oggetto e non dipende dalla materialità del contenuto di ciò verso cui lo sguardo si avventura. Il suono come la luce, le sillabe come i colori, le ombre come le linee, il pensiero come i discorsi, tutto entra nel perimetro del sentire artistico e può riempirne gli spazi. E l'arte stessa si nutre del tutto e vivifica le espressioni del reale, del visibile, del pensabile. Essa diventa via via un sapere nuovo intorno a tali cose e si fa strada da sé, non negandosi l'autonomia necessaria per non farsi ridurre a mero strumento, ma costituendosi come forma di conoscenza, luogo di percezione, visione di sapienza, i cui confini sono sempre mobili e flessibili, obbligati e liberi, legati alla realtà, ma anche trascendenti rispetto a essa.

Questo sapere d'arte riguarda anche l'esperienza dell'Alterità, nelle espressioni religiose e nelle connessioni spirituali che avvolgono i soggetti credenti e quelli che non si chiudono dinanzi al fascino interrogante del mistero. Tra arte e religioni il rapporto non è nuovo. Nella reciproca implicazione dell'una e dell'altra si sono consumati differenti modelli e stratificazioni del loro rapporto, lungo i secoli della storia umana. Talvolta ha vinto una visione funzionale, accattivante sì, ma non sempre rispettosa dell'autonomia delle singole sfere. Come per le forme di potere politico, così anche per quelle di vissuti religiosi, il pericolo dell'asservimento dei soggetti d'arte non sempre è stato evitato. Esso rispecchiava anche una maniera di sentire il reale e le forme del sapere in modo volu-

tamente piramidale, rigidamente gerarchizzato, per poter facilmente risolvere conflitti di competenza e attribuzione di responsabilità.

Da tale raffigurazione siamo oramai fuori: il cammino di autoconsapevolezza dei soggetti di ogni sapere, così come la stima delle proprietà specifiche di approccio alla realtà hanno scomposto il rapporto di subalternità, pur senza negare, anzi paradossalmente proprio incrementando le innegabili connessioni. Così si apre anche per il rapporto tra estetica e teologie, arte e religioni una nuova era, dove le possibilità di declinazioni aumentano e le reciproche stimolazioni espandono il campo di creatività dei loro rispettivi saperi.

Su questa ipotesi è stato pensato il convegno promosso dal Centro per le Scienze Religiose dell'Istituto Trentino di Cultura (dal 1° marzo 2007 Fondazione Bruno Kessler), di cui il presente volume costituisce la documentazione. Degni di nota sono alcuni elementi. Il primo riguarda il contesto in cui questo convegno e la presente pubblicazione trovano spazio: da alcuni anni il Centro promuove, tra altri, un progetto di ricerca pluriennale e multifaciale sull'estetica teologica, considerando questo tema di recente acquisizione un risultato importante e certamente aperto a sviluppi fecondi. Il momento del convegno ha voluto essere come una finestra puntuale aperta sul viale più ampio e articolato dell'intero progetto, che altri frutti andrà a dare anche per l'immediato futuro.

Un secondo fattore di singolare importanza di questo volume è dato dal fatto che l'approccio scelto è stato di natura chiaramente induttiva, come attestano i due interventi di apertura, con cui anche il convegno volle iniziare i suoi lavori. Le pratiche d'arte collocarono il discorso del convegno e ora introducono alla lettura del libro, con un richiamo sostanziale alla specificità dei soggetti implicati (due artisti, due modi, due mondi). Solo su questo sfondo di prassi di vita d'artisti e sull'esperienza riflessa, a essa legata, si articolano i tre vettori di indagine storico-analitica, propria delle tre religioni monoteistiche. E in definitiva anche la scena finale del convegno, quella racchiusa nella sezione ultima del libro, fece ritorno all'esordio esperienziale, mediante l'approfondimento sistematico in chiave più esplicitamente teologica.

Ma un convegno, si sa, non è evento chiuso; i contributi delle relazioni possono essere arricchiti da quelli da esse suscitati e spesso in modo embrionale presentati nella discussione in sede di convegno stesso. Nel caso specifico abbiamo voluto stimolare coloro

che in modo particolare e originale vollero partecipare alla discussione, chiedendo loro di farsi coautori del volume, arricchendone le prospettive. Così la terza sezione del libro accoglie e raccoglie i quattro saggi di questa provenienza. Essa entra in dinamica e fruttuosa interazione con le altre sezioni e scandisce un modo di procedere certamente insolito, ma emblematico, capace di dare anche a eventi culturali come un convegno la giusta misura di un forum di opinioni a confronto.

Mentre esprimo grata riconoscenza al curatore e agli autori, formulo anche il desiderio di vedere questo libro come strumento di solida riflessione e di franco confronto su un tema che negli ultimi anni va occupando uno spazio di considerazione sempre più significativo e su cui si moltiplicano iniziative, molte delle quali degne di attenzione e di lode.

Antonio Autiero

I. Pratiche d'arte

Elogio della follia.

Divagazioni intorno a un quadro che amo

di *Renato Lafranchi*

Una passione, la prima che io ricordi, mi esaltava da bambino fino a mettermi a letto con la febbre; e mi accende ancora da vecchio con lo stesso irresistibile incanto: lo spettacolo del circo.

Parlo dei circhi poveri, come quelli nei quali a volte mi infilavo tornando a casa da scuola, in segrete avventure, assaporando le puzze, spiando nei carrozzoni, corteggiando i pagliacci, mendicando amicizie con gli inservienti, felice di dare una mano a rastrellare la segatura della pista; e soffrendo silenziose malinconie quando quelle corti incantate si spostavano verso reami inaccessibili, dove le seguiva l'immaginazione.

Ne ho visti poi sempre meno, di quei circhi. Ne ricordo uno a Piazza Armerina nel quale una famiglia di quattro o cinque persone copriva tutti i ruoli con rapidi e sommari travestimenti, con la disinvoltura dei vecchi comici dell'Arte e al serraglio provvedevano un bastardino eccitato e una scimmietta un po' svogliata. E poi un altro che pareva un colpo di genio di Fellini in una arretrata cittadina brasiliana, tanti anni fa, che non aveva nemmeno il cagnolino e dove l'insicurezza degli equilibristi era nobilitata da velari di poca spesa ma dai colori così belli che potevano aver ornato degnamente il trono di Salomone in un glorioso passato.

Non ci vado più adesso, non invogliandomi le rutilanti parate dei circhi un po' Hollywood e un po' *folies* parigine, dove un'opulenza offensiva non lascia respiro alla poesia e all'innocenza. Mi contento talvolta la sera di guardare qualche numero circense offerto ai bambini dalla tivù, raro fiore in quell'orto rigurgitante di volgarità e di sciocchezze.

Ma quelli là li custodisce intatti la mia memoria. Così ogni tanto, tra le immagini che me ne emergono inaspettate, qualche circo

mi invita ancora allo spettacolo, e in quei momenti l'incantesimo è perfetto come allora; e disegnando e colorando le mie tavole cerco di raccontarne i sortilegi.

E mi accorgo che i miei clowns sono sempre bambini; forse perché solo i bambini sono adatti alle avventate spericolatezze di quei giochi e forse perché davvero anche il più esperto dei virtuosi non si esibirebbe in un circo se non fosse un po' bambino.

Fra i miei quadri circensi, ecco quello che amo di più, e che continua a mancarmi, appeso com'è in qualche sala della Università di St. Louis, su una riva del Mississippi dove l'ho venduto per fame, procurandomi più rimorsi che dollari.

L'avevo chiamato *Elogio della Follia*, un po' in ossequio al grande saggio che alla follia rese onore e un po' per una mia propensione verso tutto ciò che pare impossibile, per una tranquilla inclinazione verso l'improbabile, per una divertita diffidenza verso i rigori ultimativi della ragione, quando la ragione si incorona autocrate del conoscibile e misura del reale, facendo a mio avviso un uso irragionevole di se stessa. Forse anche per questo, oltre che per la negligenza che ha disonorato i miei anni di scuola, non ho mai preso confidenza con la tavola pitagorica e resto inetto alle più elementari operazioni di contabilità, senza che l'handicap mi disturbi poi troppo. Forse per questo sopravvivo un po' a disagio fra persone che credono solo nei conteggi – e naturalmente nell'oro – e diffidano della fantasia, hanno in sospetto la poesia e l'inattendibilità degli 'artisti', mentre mi trovo così bene con la gente che vive un po' follemente, come se la matematica fosse davvero un'opinione e niente fosse davvero impossibile.

Quando dipingevo il mio piccolo clown ospitavo nel mio studio un ragazzo che una crisi improvvisa aveva aggredito, spogliandolo di interessi, di coraggio e di desideri. Mi aiutava un po' nel lavoro, parlavamo di tutto, ridevamo e ascoltavamo musica. Quando lo vidi finito mi domandò: «È il ritratto di Dio?». La domanda mi fece guardare meglio quel bambino e mi fece pensare. Mi accorsi che forse un ritratto di Dio lo è davvero, anche se nessun prete – e io nemmeno – lo metterebbe sopra un altare.

Nei libri biblici che chiamiamo sapienziali alcune pagine si aprono su ere memorabili, su inimmaginabili lontananze, su spazi remoti nei quali il Signore si dedica alla fabbricazione del mondo. Ce Lo mostrano tutto intento alla Sua fatica, dilatando confini, scavando abissi, sollevando alture, misurando intervalli con invisibili corde,

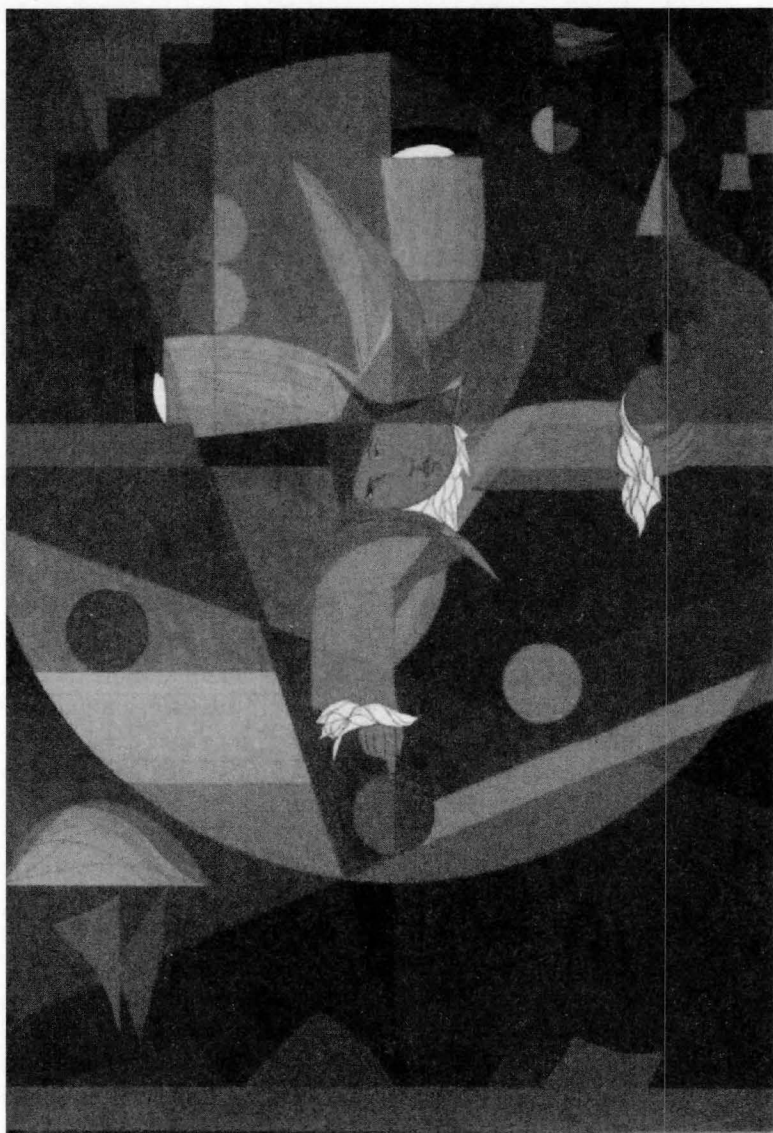


Fig. 1. RENATO LAFFRANCHI, *Elogio della follia*, 2004, tempera su tavola, 100 x 130 cm.

Il bambino che gioca su impossibili equilibri nel circo del mondo diventa immagine del libero gioco di Dio nella creazione dell'universo. La follia elogiata è quella dell'eccessivo amore che lo spinge alla creazione e alla liberazione dell'uomo.

edificando residenze alle acque che stanno al di sopra dei cieli e segrete dimore alle acque terrestri, dettando limiti invalicabili al mare, orbite alle stelle, fissando i giri del sole e i tempi della luna, disegnando costellazioni, aggregando galassie, incidendo col suo compasso circonferenze impeccabili, avvolgendo la terra neonata in morbide fasce di nebbie (come se l'avessero vista da preistoriche navicelle di lontani astronauti), architetto e capomastro del mondo. In quel grande lavoro non è solo, il Signore.

La Sapienza è con Lui, obbediente come una sposa, solerte come un bravo ragazzo di bottega, operosa e felice. Perché quel lavoro è una danza, quell'obbedienza è un canto, quella fatica un gioco. Nel grande racconto settenario della Genesi al tramonto di ogni giorno di lavoro, il Signore è contento. Non dell'arido compiacimento del superbo ma della letizia innocente dell'artefice umile, che la bellezza del manufatto sorprende come un dono di gioia. La stessa gioia di cui ci parla il vecchio Matisse, quando scrive che «talora qualcuno, attraverso le sue mani, compie delle cose che lo riempiono di meraviglia». Mi permetto un inciso: se solo imparassimo a leggere, nelle confidenze di uomini non immatricolati nelle nostre parrocchie, il trasparire di qualche cosa che somiglia in certo modo alla santità, dove la santità è abbandonarsi obbedienti a Qualcuno che porta a compimento in noi, misteriosamente, «il volere ed il fare» (Fil 2,13)!

Non si offenderà il Signore se l'ho dipinto come un bambino che gioca nel gran circo del mondo; perché i grandi non giocano, a giocare sono i bambini. E se essere bambini è la condizione per essere cittadini del Regno, Lui che ne è il Re ne sarà il Re Bambino. E a intravedere il Suo Volto, su questa terra, sono solo i bambini, mentre «i loro angeli, nei cieli, Lo vedono sempre» (Mt 18,10). Proprio il Volto che è celato ai servitori della Ragione, indecifrabile ai baroni delle accademie, irreperibile agli «investigatori di questo mondo» (1Cor 1,20), nascosto ai grandi, sottratto ai superbi e visibile ai piccoli. In un trasalimento di felice gratitudine Gesù dice ad alta voce a Suo Padre: «Ti benedico, perché hai nascosto queste cose ai sapienti e ai presuntuosi e le hai rivelate ai piccoli» (Mt 11,25). E 'piccoli' sono i bambini, e tutti quelli che non si vergognano di essere semplici come i bambini e sono anche un po' folli, se è vero che quel che per il mondo è follia è la sapienza di Dio e che «la sapienza di questo mondo è stoltezza agli occhi di Dio» (1Cor 3,19).

E davvero, quando leggo o ascolto dalle cattedre della superbia le attestazioni dell'inesistenza di Dio, della definita impossibilità che Egli esista – o addirittura mi viene partecipato l'atto della Sua morte – mi viene un poco da ridere; e penso al salmista che canta, anch'egli un po' divertito : «Colui che è assiso nei cieli ne ride, il Signore si fa beffe di loro» (Sal 2,8). Anch'io del resto, se fossi in Lui – e spero tanto che non mi senta – se mi vedessi cancellato da qualcuno che non mi ha trovato nei libri, non mi ha visto nei suoi cannocchiali, non mi ha riscontrato nelle calcolatrici e non ha nella sua testa un posticino per me, se mi sentissi investigato da tali *detective* e indagato da tali procuratori, mi nasconderei dietro una nuvola o dietro una stella.

Il mio bambino è un piccolo clown. Perché il suo è il gioco di una libertà che nessuna saggezza restringe, nessuna impossibilità ostacola, nessuna 'prudenza' dissuade, nessuna inverosimiglianza scoraggia. Si libra in bilico su un equilibrio impossibile, appoggiato pericolosamente il piccolo dito su una sfera che non gli garantisce nessuna stabilità, precaria com'è sopra un piano inclinato; e azzarda prodezze da giocoliere cinese, contraddicendo gravitazione e buon senso.

È a suo modo una figura di Colui al quale tutto è possibile, che fa sempre tutto quello che vuole, ed è anche una figura dell'uomo che «obbedisce al vangelo», che prende sul serio l'inverosimile comunicazione che gli è possibile tutto se solo crede e si adegua, visto che Gesù ripete a tutti le parole che diceva a un padre angosciato: «Se riesci a credere, tutto è possibile a uno che crede» (Mc 9,23). Come ripete a tutti le parole dette ai discepoli, sconcertati per un fico seccato perché non aveva frutti, fuori stagione: «Se avrete fede e non esiterete non solo farete anche voi quel che io ho fatto al fico, ma se direte a questa montagna strappati di lì e buttati nel mare, questo succederà» (Mt 21,21). O come a quegli uomini venturosi che Lo hanno visto camminare sulle onde, comandare ai venti, folgorarli come un sole sul Tabor, insaporire l'acqua con sapori di vino, sfamare le folle con pochi pani e due pesci, ridare voce ai muti, occhi ai ciechi, la gioia di saltare ai paralizzati e una nuova vita ai morti, arriva a dire con una audacia che è folle davvero : «Chi crede in me, le cose che faccio io le farà anche lui, e ne farà di più grandi» (Gv 14,12).

Sono parole del Signore che noi ministri non commentiamo quasi mai e sulle quali riflettiamo poco, occupati come siamo alla

organizzazione della Salvezza, definendo impegni, ipotizzando interventi, moltiplicando convegni, reiterando documenti, proponendo aggiornamenti; e che dovremmo invece offrire agli uomini come un suggerimento di salutare follia, come un invito alla speranza, una provocazione all'audacia. Se è vero che, fra i condannati dalla Gran Voce dal trono, timidi e increduli aprono l'esecrabile lista (Ap 21,8).

Perché questo è il Vangelo, questa la Novità Bella, questa la liberazione offerta, questo l'abbattimento del carcere, questo lo scioglimento delle catene, questo l'Esodo dall'Egitto, questa la cancellazione della Necessità, questa la signoria ridata ad Adamo disonorato. Una signoria che addirittura offre ai 'credenti' una strana immunità dai nemici, che già un Salmo cantava come un'incolumità nella furia di una battaglia, quando «ne cadranno mille alla tua destra e diecimila alla tua sinistra» e tu resterai salvo, senza dover temere «il terrore notturno, o la freccia che scocca nel giorno, o la minaccia che serpeggia nelle tenebre o l'assalto del demonio meridiano»; e a chi si fida del Signore diceva: «camminerai sopra un aspid e sopra un basilisco, e calpesterai un leone e un dragone» (Sal 90,13). Quell'immunità figurata nella fresca incolumità garantita ai tre ragazzi nella fornace infiammata e a Daniele adolescente fra i leoni affamati. Che è poi quello che promette Gesù ai settantadue mandati a far pratica di apostolato: «Ecco: io vi ho dato la facoltà di calpestare serpenti e scorpioni e di vincere tutta la potenza del nemico; e nulla potrà nuocervi» (Lc 10,19), e che dichiara subito prima di ascendere nei cieli: «Questi sono i segni che accompagneranno quelli che avranno creduto: nel mio nome espelleranno i demoni, parleranno nuove lingue, prenderanno in mano i serpenti, e se berranno un veleno che uccide non farà loro male ...» (Mc 16,17).

Promesse che sembrano bugie, viste le tribolazioni dei giusti nel mondo, ma che verificano come vere i credenti, garantiti nell'anima, nella loro interiore sostanza, affidati e sicuri, incolumi anche se sanguinanti, mai abbandonati o indifesi, vincitori e regali anche quando sono «la spazzatura del mondo» (1Cor 4,13).

Poiché chi crede e si affida davvero, è come se visse contemporaneamente in due dimensioni, in due ambiti: inserito in questo mondo terrestre retto da leggi, limitato da impedimenti, circoscritto da interdizioni, e nello stesso tempo in un mondo già 'altro' che prefigura il futuro, nel quale fruisce di una libertà di

movimento attraversando i confini, disattendendo le leggi, giocando un libero gioco di emancipazioni. Come Gesù che risorto, ancora 'qui' e già 'altrove' nello stesso tempo, trapassa come un fantasma le porte chiuse e mangia e beve sotto gli occhi increduli degli amici, o come Lui, che ancora vivo della vita mortale cammina sopra le acque.

Anche Pietro, del resto, uscito dalla barca ci cammina, e comincia ad affondare non perché è naturale che affondi, ma solo quando, spaventato dalle onde e dal vento, non si fida più, e si merita il sorridente rimprovero del Signore: «uomo di poca fede, perché hai dubitato?» (Mt 14,31). Poiché affondare è 'naturale' nella natura presente, che però non è quella di cui si era compiaciuto il Creatore, ma una natura alterata e devastata, coinvolta *non volens* nella disobbedienza di Adamo, sottoposta alla Morte con lui; non più il giardino in cui Dio lo aveva incoronato signore ma il campo tragico in cui la gramigna infetta il grano, il deserto degli esodi, la vallata delle lacrime; e il camminare sulle acque non è che il preludio e l'anticipo della Restaurazione di tutte le cose, quando la natura sarà rifatta tutta nuova, come era stata pensata, e le Potenze avverse saranno poste sotto i piedi del Vincitore, come i Nove Archi dei nemici sotto i sandali d'oro dei faraoni.

È una visione del mondo che mi affascina e forse proprio perché sembra tanto improbabile mi convince. (Fosse anche inventata sarebbe la più bella invenzione degli uomini, ma inventata non è; e che sia il mondo in cui giocano i bambini e che sognano i poeti mi assicura che è vera, poiché i bambini e i poeti vedono con il cuore e ne hanno le infallibili garanzie, proprio là dove i 'sapienti' si perdono, i retori ammutoliscono e le verghe dei raddomanti si confondono.)

Forse anche per questo le cose che dipingo sono possibili solo in quel sogno. I miei animali sono i pesci e gli uccelli, che vivono in mondi diversi, preclusi agli uomini; e me li immagino spesso gli uni volanti e gli altri nell'acqua, come Picasso nel suo grande pannello dedicato alla pace ha messo un uccellino nella vaschetta dei pesci rossi e un pesciolino nella gabbia del canarino, riecheggiando – non sappiamo nemmeno se consapevolmente – le trasgressioni felici del grande sogno di Isaia, dove una inedita tenerezza mette insieme un agnellino e un lupo, un'orsa e un cerbiatto e un bambino intimidisce il leone e mette la manina nella buca dell'aspide, nella perfetta incolumità del Regno promesso (Is 11).

I miei fiori, non li prendo dal mio piccolo giardino e non hanno riscontro in nessun erbario terrestre. Le mie città non sono credibili: navigano su caravelle sul vento, posano come astronavi visitatrici su montagne introvabili sulle mappe terrestri, o galleggiano su distese di acque, come poteva permetterselo il Signore, che il Suo mondo «lo ha fondato sui mari e lo ha edificato sui fiumi» (Sal 24,2), o respirano sommerse in profondità visitabili in cui sommozzatori bambini possono scendere a raccogliere invisibili perle ... Barchette capovolte, i miei vaselli sui quali anch'io vorrei portare in giro gli amici, solcano rotte improbabili sotto mari rovesciati; spedisco a volte navicelle fatte in casa e caricate con un elastico, come quelle che con mio fratello costruivamo da bambini, a esplorare pianeti sconosciuti, in cieli nei quali possono splendere molte lune.

Mi capita di inseguire delle stelle indisciplinate e incuriosite che deviano dalle rotte per vedere un po' di mondo, regalandosi oziosi andirivieni. Mi piace perdermi nelle involuzioni di un labirinto, tentando e ritentando come un cieco il sentiero che mi porti in un giardino, alle porte di una città, o a una minuscola gabbia d'oro dove canta un uccellino; avendo imparato che le vie più affidabili non sono sempre le più facili; ed esercitando pazientemente 'il mestiere del labirinto', che per Eraclito è l'operare di un pittore. Faccio sfilare nel mio circo, pagliacci senza saperlo, i sette Signori del mondo e gli usurpatori delle Beatitudini, perché il mio pubblico di bambini ne rida – e impari a non temerli. Ogni tanto è come se un angelo di passaggio lasciasse nel mio studio una traccia di profumo, o mi portasse in dono una stella, e allora cerco di decifrarne il profilo e il volo, magari aiutandomi con le cadenze di Handel.

E cerco il Volto, tra le nuvole del mio spento cielo interiore: il sorriso della Benevolenza e la malinconia dell'Offesa, la corporale perfezione del Figlio e le ferite dell'Agnello, lo splendore del Trásfigurato o lo spavento dell'abbandono, il dio assassinato e il Figlio d'uomo sul trono. Racconto la scala sognata da Giacobbe, o l'incendio che rapisce Elia, o le fiamme del rovetto o l'ardente colonna che accende il deserto di Kadesh. E continuo a immaginare e a dipingere la mia Gerusalemme celeste, la Residenza perfetta, le sue mura le sue porte di diaspro e le cupole di cristallo splendenti; la sola città di cui mi so cittadino, la mia sola nostalgia, la mia *saudade* inguaribile, la mia sola speranza di pace.

Ma non sono un pittore di chiese. Forse troppo audace da giovane e troppo tradizionale da vecchio, non ho mai convinto né

i parroci affezionati alle compiacenti produzioni delle botteghe né tanto meno gli addetti impegnati nella 'accoglienza' del 'nuovo' a tutti i costi, gli uni e gli altri spesso accomunati da una efficiente inclinazione verso il brutto. C'è in giro, infatti, una frettolosa ottemperanza alla corrente *vulgaritas* che non devasta soltanto l'arte figurativa, ma l'architettura, la musica, il teatro e il teatro d'opera, in cui scorrazzano vandali incompetenti e guastatori ignoranti che manomettono selvaggiamente tesori comuni con il complice plauso di omologati e ben pagati commentatori. Attitudine che anche alla Chiesa reca danno, non solo nelle sue scelte artistiche ma in ambiti anche più strettamente pertinenti al suo ruolo, quando i rimorsi legittimi di essere stata troppo spesso 'murata' – o il timore di sembrare tale agli occhi dei critici – la convincono a una frettolosa condiscendenza verso le istanze apparenti dei tempi, che la induce a spalancare porte e finestre e tabernacoli; e la mostra sulla scena del mondo come una comparsa sontuosa e obbediente, «configurata alla mentalità di questo secolo» (Rom 12,2), quando invece le gioverebbero una riflessione più attenta al Mistero, una discriminazione più coraggiosa e una più ferma resistenza alle mode e alle mercature.

Quanto a me, mi contento di tenermi assente da rassegne delle quali non vedo la serietà, consapevole senza rimpianti che le occasioni perdute di servire un po' di più la mia Chiesa non torneranno – e senza inquietarmi a cercarne; contento che ogni tanto un corvo porti anche a me un po' di pane e un po' d'acqua; e lavoro un po' tutti i giorni, come se ciascuno fosse il mio ultimo – e primo – giorno lavorativo. Quando l'ultimo sarà venuto davvero, domanderò fiduciosamente perdono, mi nasconderò sotto l'ala di un angelo che mi porti a Gerusalemme – se non li avranno troppo offesi i ritratti che ne ho tentato – o chiederò un passaggio dietro il carro di Elia.

I sogni del giullare

di Sylvia Mair

Una breve premessa: poiché l'artista possiede un'affinità maggiore con la dimensione chiro-pratica che con quella oratoria, è probabile che la mia esposizione procederà con un movimento letteralmente rapsodico, nel tentativo di cucire insieme frammenti fra loro non sempre omogenei.

La proposta che intendo fare è di indagare l'attuale rapporto, non sempre facile, fra l'arte e il sacro a partire dalla comprensione dell'evoluzione storico-sociale e soprattutto psicologica in cui esso ha le sue origini. A tal fine è indispensabile tornare indietro nel tempo e comprendere il cambiamento paradigmatico i cui primi indizi si possono scorgere fin dal XV secolo – senza cognizione di tale fenomeno è quasi impossibile recepire lo scopo e il messaggio di tanta arte contemporanea.

Discipline quali l'antropologia e la storia dell'arte hanno ormai dimostrato come l'essere umano adoperi, a prescindere dal contesto culturale, immagini fra loro simili per articolare i moti più profondi della psiche, fra i quali spicca la tensione verso il trascendimento della limitata realtà soggettiva, l'andare oltre e sfiorare un *Altro*, alla ricerca di una Totalità più ampia.

In ciò la 'creazione simbolica', come prerogativa genuinamente umana, rappresenta uno strumento essenziale, generando quell'universo di immagini universali di cui abbiamo testimonianza fin dai tempi più remoti e che trova nell'arte un mezzo espressivo privilegiato.

Tale universo immaginale (che veicola il contenuto dei cosiddetti «archetipi», intesi in senso junghiano)¹ investe tanto la sfera

¹ C.G. JUNG, *Gesammelte Werke*, 20 voll., Olten 1995; trad. it. *Opere*, 18 voll., Torino 1965-1975, rist. 1992.

artistica quanto quella onirica, consentendo di attingere all'essenza stessa della psiche umana, e si potrebbe forse dire che l'artista vi acceda con maggiore 'facilità' e lucidità rispetto all'uomo medio.

Ogni simbolo è un'immagine primaria, evocativa prima che rivelatrice, nella quale convergono differenti significati riconducibili a un unico 'comune denominatore'. Come strumento operativo di quella che potremmo definire coscienza mitica, o mito-poietica, esso è la cifra di ogni Sapere tradizionale. Le branchie di tale Sapere – ciascuna con un proprio complesso di immagini ben definito e codificato, ma fra loro analoghe – erano un tempo strettamente legate alla sfera del Sacro e alla gestione del potere. La trasmissione delle conoscenze era orale, come ancora oggi accade in alcune culture arcaiche prive di un alfabeto scritto. Una volta introdotta la tecnologia della parola scritta, la conoscenza si è trasmessa anche attraverso la lettura e lo studio, continuando però ad essere prerogativa di pochi.

In tali contesti dunque chi detiene il sapere detiene anche il potere: la definizione del canone iconografico è di stretta competenza dell'autorità politica e culturale, e l'artista spesso è solo un eccellente artigiano assoggettato ai suoi dettami. Inoltre l'elevato tasso di analfabetizzazione potenzia notevolmente la forza di suggestione e di manipolazione dell'immagine, al punto che la sua appercezione è più prossima a una concezione magica che non razionale della realtà.

Tale quadro globale è osservabile – per somme linee e riferito al contesto occidentale – approssimativamente fino all'epoca del primo Rinascimento, quando emerge un processo (forse brevemente anticipato dal moto indipendentista dei Comuni) che con il tempo produrrà ripercussioni significative a tutti i livelli della vita sociale, vale a dire l'individualizzazione.

Dal XV secolo in poi, una nuova tecnologia, apparentemente innocua e ormai da tempo entrata a far parte della vita quotidiana, inizia a produrre effetti a dir poco rivoluzionari: la stampa a caratteri mobili. Basti ricordare a questo proposito l'importanza degli studi condotti da Elizabeth Eisenstein,² dal teorico dei mass-media Marshall McLuhan³ e dal gesuita americano Walter J.

² E. EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, trad. it., Bologna 1985.

³ M. McLuhan, *Galassia Gutenberg: la nascita dell'uomo tipografico*, trad. it., Roma 1976.

Ong.⁴ Essi sottolineano il ruolo decisivo di stampa e informazione nel processo di individualizzazione da una parte, e nel prodursi della scienza moderna dall'altra, laddove la creazione di un alfabeto fonetico scritto aveva gettato le prime basi per il pensiero analitico, complementare alla facoltà immaginativa (sintetico-sinottica).⁵ La riproduzione a mezzo stampa consente la proliferazione pressoché illimitata di informazioni, nascono i primi almanacchi e abbecedari, si diffondono opere scientifiche e letterarie. L'ambito scientifico beneficia in modo particolare della nuova tecnologia: scoperte e informazioni possono diffondersi rapidamente ed essere fissate con un margine di errore sempre minore. Sul piano individuale, inizia qui la decisiva emancipazione dal pensiero magico. Scrittura e lettura depotenziano la percezione simbolica favorendo l'esercizio della riflessione. L'individuo è ora messo nelle condizioni di crearsi una propria opinione e di confrontarsi criticamente sia con il mondo che lo circonda che con se stesso (basti pensare alla possibilità di redigere un proprio diario).⁶

Tale processo subisce una brusca accelerazione fra il XVIII e il XIX secolo, determinando una serie di profonde e dolorose frammentazioni su tutti i piani – filosofico, ideologico, politico, sociale, culturale e, non ultimo, quello religioso – e il venir meno dei 'vasi comunicanti' necessari all'organicità strutturale. Per dirlo con una formula, l'uomo sceglie il disincanto.

Da questa crisi emerge lentamente un assetto generale completamente mutato. Tra i fenomeni più radicali spiccano l'assunzione di una posizione razionalistico-scientifica di fronte al mondo, la frattura tra fede e ragione, l'ascesa dell'individuo, inteso come soggetto

⁴ W.J. ONG, *Oralità e scrittura*, trad. it., Bologna 1986.

⁵ Jung scrive a proposito del Rinascimento: «alla disposizione cristiana è innata una fatalità che deve condurre al capovolgimento del suo spirito, non per oscuro caso quanto in conformità a leggi psicologiche: la tensione ascensionale dell'ideale spiritualizzante subirà l'interferenza della passionalità terrena, che mira al dominio sulla materia e alla conquista del mondo. Tale trasformazione diviene manifesta nell'epoca del Rinascimento. Il termine designa una 'rinascita' e un rinnovamento dello spirito antico. Oggi sappiamo che si trattò principalmente di una maschera, e che non di rinascita dello spirito antico si trattò quanto piuttosto di quello medievale-cristiano ... sotto velleitarie forme pagane, sostituendo a quella celeste una meta terrena e passando così dal moto verticale dello stile 'gotico' a quello orizzontale dell'esplorazione di mondo e natura»; C.G. JUNG, *Gesammelte Werke*, IX/2, p. 53.

⁶ «Separando il soggetto dall'oggetto della conoscenza, la scrittura permette un'introspezione sempre più articolata, e come mai avvenne prima, apre la psiche non solo al mondo esterno e oggettivo, separato da essa, ma anche all'io interiore di fronte al quale il mondo oggettivo si pone»; W.J. ONG, *Oralità e scrittura*, p. 150.

autocosciente, autonomo e responsabile – e parallelamente un progressivo affrancamento dall'autorità nelle sue forme costituite.

‘Particolarizzazione’ di scienza e società, positivismo e materialismo, se da un lato danno giustificato motivo di riconoscervi la manifestazione di una dinamica disgregante, potrebbero d'altronde essere letti quali aspetti-ombra di un processo positivo, che da una parte reca in sé il *compito* di comprendere il mistero della materia, e dall'altra vedrebbe il lento costituirsi di un unico grande organismo sociale a livello planetario,⁷ conseguentemente a un graduale abbandono dei particolarismi nazionali e statali.

Il presupposto raziocinante conduce al rifiuto di un'assunzione passivamente irriflessiva di valori e consuetudini nonché all'indagine sulla vera natura di ciò che circonda o riguarda l'uomo, mentre la nascente borghesia, priva di una propria tradizione culturale, si appropria delle forme espressive artistiche del passato di aristocrazia e Chiesa, senza una cognizione precisa né dei contenuti né del percorso storico che le aveva determinate, con un atteggiamento, oggi ampiamente diffuso, che con formula sintetica si potrebbe definire di ‘gusto’. Il nuovo orizzonte paradigmatico naturalmente investe anche il campo dell'arte in sé, e l'artista-individuo, che dopo l'avvento della fotografia può riscattarsi definitivamente da mansioni ‘rappresentative’, reclama per il suo operato l'indipendenza assoluta. Si tratta di emancipare l'arte, oltre che dai vari poteri che nel corso della storia hanno abusato della forza delle immagini, da precedenti sovrastrutture coatte (inclusi i canoni estetici, spesso disonesti), da illusionismo e passatismo nostalgico.

Viene così a crearsi un'arte ‘profana’ di alto livello e di notevole impatto formale, anche se dai contenuti spesso deboli, mentre nell'arte sacra i contenuti forti della tradizione spirituale sono veicolati da forme sempre più deboli e di scarso valore estetico.

Se in passato l'opera sorgeva dalla relazione fra committente e artista, ora le prerogative del ‘sapere’ e ‘saper fare’ si congiungono nell'artista, che si rende autonomo e si affida alla sola propria coscienza – la ricerca della Libertà ha per sofferto prezzo il compito di una ricostruzione dal nulla. Questo è un aspetto di rilievo che consente, se non di accettare, perlomeno di comprendere l'enorme diversificazione dei linguaggi artistici a partire dal XIX secolo.

⁷ Si vedano le tesi del gesuita e paleontologo P. TEILHARD DE CHARDIN, *Il Fenomeno umano*, 1955, trad. it., Brescia 1995, 2001².

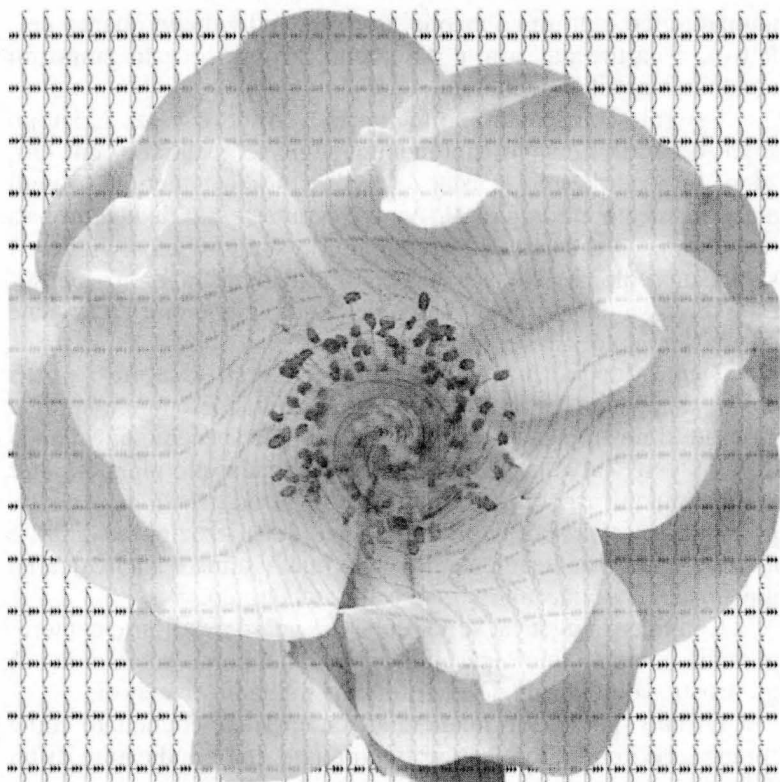


Fig. 1. SYLVIA MAIR, *Remota sostanza*, 2004, stampa digitale a colori su tessuto montata su telaio, 150 x 150 cm.

L'opera illustra gli ultimi canti del Paradiso della *Divina Commedia* di Dante. Vi si sono abbinati i simboli della rosa candida e della triplice freccia alla luce stessa, posta dietro all'opera in modo tale da rappresentare una paradossale presenza-assenza che irradia dal centro della rosa. Sempre il centro della rosa rappresenta il 'fulcro' di un vorticoso movimento circolare, interpretabile in chiave sia centrifuga che centripeta (origine e fine), luogo di una forza d'attrazione che richiama ineluttabilmente tutto a sé. Nel 2004 l'opera è stata acquistata dal Museo Interreligioso di Bertinoro (Forlì), dove si trova in esposizione permanente.

Il XIX è anche il secolo del definitivo «esilio del Simbolo», quindi dell'aspetto sciamanico e universale in arte, al cui recupero si votò il Romanticismo e che successivamente divenne oggetto d'indagine della psicologia del profondo, in particolare per Jung, che gli riconoscerà una posizione di rilievo e un sostanziale ruolo

taumaturgico nell'articolazione psichica, individuale quanto collettiva, a partire dall'arte e dal sogno. Proprio questo punto mi conduce a un'ultima riflessione.

I sogni si articolano sotto svariate forme e vesti. Esistono sogni descrittivi e sogni sintomatici, sogni terapeutici e, più rari, sogni in accordo con le istanze dell'inconscio collettivo, quindi autenticamente mitologici. Il sogno è caratterizzato da una propria 'autonomia' – il sognatore, o, meglio, la sua coscienza vigile, vi svolge un ruolo passivo, senza la possibilità di un'ingerenza censoria e direttiva, mentre lo sviluppo della narrazione onirica avviene spontaneamente.

Siamo dunque in qualche modo obbligati a subire i nostri sogni, ci appaiono essi gradevoli o sgradevoli, coerenti o assurdi, e a posare il nostro sguardo sui riflessi che tale specchio ci rimanda di noi stessi. Talvolta vi riscontriamo la cruda quotidianità, altre volte problemi irrisolti, tensioni, paure, insoddisfazioni. Ancora, possiamo ritrovarvi desideri e speranze, idealizzazioni e fantasie assurde. Più sporadicamente, il sogno può assumere anche qualità universale, riproducendo un concetto archetipico.

Con licenza poetica, si potrebbe ora guardare all'arte contemporanea come ad uno 'specchio onirico' del corpo sociale, in cui gli artisti svolgono funzione di 'organi sognanti' rivelatori.

Quanto spesso e in maniera affrettata viene etichettato come 'brutta arte', può allora essere interpretato come indicatore di un episodio sintomatico collettivo, espressione di disagio che, se ben compresa, mette in risalto una profonda patologia della condizione moderna. Talvolta è necessario che ciò accada in modo traumatico, per riuscire a scuotere una coscienza giunta a fossilizzarsi in un consolatorio e rassicurante 'già saputo', e dunque incapace di 'evolversi', di volgere cioè all'esterno, di concretizzare il proprio potenziale e così progredire. Un tempo, tale compito era affidato al giullare di corte, l'unico con licenza di dire la verità al sovrano. Come i sogni ...

II. Arte e religioni

La parola fatta immagine. Considerazioni sull'estetica nel pensiero ebraico antico

di *Giuseppe Veltri*

Come scienza della percezione che avviene tramite i sensi e, nello stesso tempo, come scienza dei criteri della creazione artistica, l'estetica ha una doppia natura, non automaticamente riflessa nella definizione di bellezza, anche se nella precisazione concettuale d'impressione nell'oggetto e percezione riflessa della medesima, n'è parte essenziale. La bellezza è, secondo l'accezione comune, un attributo dell'oggetto che deve esser percepito 'oggettivamente' come tale, mentre i criteri che definiscono l'estetica come scienza filosofica, possono e devono esulare dal bello come fatto 'oggettivo'. Oggettivo in quest'accezione è una connotazione o attributo dell'oggetto percepito come tale dall'opinione comune che essenzialmente ne fa percezione soggettiva di massa, mentre la scienza come tale non può far riferimento al dato se non nel quadro dei criteri che la delimitano e ne pongono i fondamenti. Questa doppia caratteristica dell'estetica come essere (percepito) e divenire concettuale, stato dell'oggetto e sua potenzialità, percezione e creazione, è piena di conseguenze anche per quanto concerne la considerazione della funzione della natura, come oggetto definito della percezione, e la sua origine nella creazione assoluta *ex novo* o nel divenire del tempo.

La doppia natura dell'estetica è un elemento importante nella comprensione della filosofia dell'arte creativa, da chiamarsi secondo i canoni della filosofia platonica 'in-formazione'. Ne è definizione appropriata che necessariamente richiama alla mente l'imitazione come agire umano su un canone stabilito dagli oggetti oppure dalla percezione soggiacente a essi. Così partendo da una procedura

puramente euristica, e lasciando da parte la metafisica, si possono stabilire le coordinate in cui il pensiero filosofico in generale e quello ebraico in particolare si muovono, quando si parla di bellezza e d'estetica, come percezione e ri-fabbricazione: la natura come oggetto, che nel pensiero ebraico è creata da Dio, la bellezza come elemento intrinseco della natura e dell'uomo, sovente descritto come armonia, la ri-produzione dell'immagine divina, consegnata come essenza all'uomo con l'imperativo di trasmetterla nel tempo.

In questo contributo, che non ha assolutamente la pretesa né di essere un sommario delle idee essenziali, né di offrire una panoramica di ciò che l'ebraismo ha offerto nel campo dell'estetica, mi limiterò ad alcune considerazioni,¹ sporadiche se si vuole, ma che toccano alcuni punti di rilievo della mia ricerca tendenzialmente volta a illustrare un mondo tra l'antichità e il moderno, tra frammento e tessuto, cioè intrecciato in un sistema di riferimento, sfida per chiunque voglia ricercar solo il sistema e l'applicazione d'esso nella filosofia occidentale. Sto parlando di quel composito che è chiamato filosofia ebraica e che è tanto difficile definire quanto negarlo nella sua esistenza.² Se infatti esiste un'estetica valida per l'uomo in generale non può esistere *per definitionem* una particolare che si differenzi da essa nell'essenza. Ma è proprio questo il punto che cercherò di spiegare. L'ebraismo ha negato all'immagine il suo potere di rappresentare il divino, perché Dio non può esser venerato tramite l'immagine. D'altro canto è proprio il dettato biblico che suggerisce la somiglianza, dunque immagine, dell'uomo con Dio. In

¹ Soprattutto non mi premurerò né di esser completo, né di trattare il mondo dell'estetica nella mistica ebraica oppure il campo molto più vasto dell'estetica nel pensiero ebraico moderno. Si veda sull'immagine e la qabbalah: G. BUSI, *Qbbalah Visiva*, Torino 2005; sul primo tema e le implicazioni dell'estetica nel pensiero ebraico moderno si rimandano ai contributi recenti di L. BATNITZKY, *The Image of Judaism. German-Jewish Intellectuals and the Ban on Images*, in «Jewish Studies Quarterly», 11 (2004), pp. 259-281; K.P. BLAND, *Icons vs. Sculptures in Christian Practice and Jewish Law*, in «Jewish Studies Quarterly», 11 (2004), pp. 201-214; Z. BRAITERMAN, *Aesthetics and Judaism, Art and Revelation*, in «Jewish Studies Quarterly», 11 (2004), pp. 366-385; N.H. OTT, *Die heilige Sprache und das Bild; hebräische Bildhandschriften, jiddische, Volksbücher und der christlich-jüdische Kulturaustausch im europäischen Mittelalter*, in «Aschkenas», 14 (2004), pp. 125-162; P. PRIGENT, *Le Judaïsme et l'Image*, Tübingen 1991; E. WOLFSON, *Iconicity of the Text: Reification of Torah and the Idolatrous Impulse of Zoharic Kabbalah*, in «Jewish Studies Quarterly», 11 (2004), pp. 215-242.

² Sul concetto di filosofia ebraica rimando al mio articolo *Die humanistischen Wurzeln der jüdischen Philosophie: Zur Konzeption einer konfessionellen Ontologie und Genealogie des Wissens*, in W. STEGMAIER (ed.), *Die philosophische Aktualität der jüdischen Tradition*, Frankfurt a.M. 2000, pp. 249-278.

tal senso, non l'oggetto ma la persona diviene il *medium* tra il mondo invisibile e quello visibile, tra il creato divino e l'immagine d'esso. Egli è il portatore dell'immagine e della somiglianza divina.

1. Creazione: Dio artista, e l'immagine della sua parola

Al lettore anche ignaro della critica biblica è certamente capitato di notare che nei primi capitoli della Genesi, nel libro dedicato alla creazione del mondo, non si parli di bellezza del creato, ma di bontà, «Dio vide che tutto quello che aveva creato era buono» (Gen 1,31). Se si tiene presente che l'aggettivo *tov* viene espressamente predicato della luce,³ del firmamento come divisione tra terra e acque, delle erbe e prodotti della terra, dei luminari del cielo, degli esseri sulla terra e delle acque, d'ogni animale, dell'uomo e infine della creazione tutta, ci si accorge che non si tratta d'un canone di bontà nel senso morale o di attitudine al bene, ma di armonia e di capacità di inserirsi in un piano globale voluto dal creatore. Si nota, così impropriamente parlando, un compiacimento della divinità nell'espressione secondo cui tutto quello che ha creato sia buono, rispecchi, alla fin fine, le sue intenzioni.

Il primo capitolo della Genesi è, nella sua redazione, un racconto coniato e firmato da un particolar gruppo, chiamato dai biblisti generalmente classe sacerdotale, il quale vuole fondare le premesse dell'agire divino, qualificandolo come principio etico su cui poggiano le direttive della settimana umana, culminata nel sabato. Il messaggio è, nella sua formulazione, esplicitamente chiaro: Dio ha lavorato sei giorni, il settimo ha cessato la sua attività. Così farà l'uomo, come sintesi e custode del creato nell'atto d'imitazione dell'agir divino. Questa è una concezione statica, che ritrova nell'ebraismo di stampo greco-ellenistico e palestinese dei fautori come l'autore/redattore del libro dei Giubilei 2,16:

«Ed Egli finì tutte la sua opere al sesto giorno – tutto quello che è nei cieli e sulla terra, nei mari e negli abissi, nella luce e nelle tenebre, in ogni cosa (*en pasi*)».⁴

³ Il lettore italiano può consultare l'articolo 'tov' in E. JENNI - C. WESTERMANN, *Dizionario Teologico dell'Antico Testamento*, I, Torino 1978, pp. 565-576.

⁴ Traduco da EPIFANIO, *De Mensuris* 22, secondo A-M. DENIS (ed), *Fragmenta Pseudepigraphorum quae supersunt graeca una cum historicorum et auctorum judaeorum hellenistarum fragmentis*, Leiden 1970, p. 74.

Esistono altre tradizioni, rispecchiate per esempio nella traduzione aramaica detta Targum Pseudo-Yonatan su Gen 2,3, che espressamente fanno cenno alla creazione continua di Dio, non fermatasi al settimo giorno: «Egli riposò da tutte le sue opere, che Dio creò e da quelle che aveva intenzione di creare nel futuro». La natura diventa un progetto e non un'opera statica, un divenire nel tempo. La settimana del libro della Genesi è, in tal senso, un catalogo del creato, dove il creatore si rispecchia, specialmente nella specie umana, l'unica creazione fatta a sua immagine e somiglianza. L'armonia presente in Dio si riflette nella proporzione del creato tutto, che è solo uno dei mondi possibili, la sua immagine nell'uomo, maschio e femmina.

L'idea del creato come specchio della divinità non è una prerogativa del pensiero ebraico. L'idea del bello, riflessa nel cosmo come immagine del divino, è, infatti, anche un elemento fondante della filosofia platonica, dove il demiurgo informa la materia producendo un'immagine dell'idea presente in Dio. Questo elemento è anche riflesso nella tradizione rabbinica, trasmessa per esempio dal *Midrash Tanhuma Bereshit* § 5 e in *Bereshit Rabbah*,⁵ dove Dio viene rappresentato come un artista, che prima di creare il suo oggetto guarda al suo modello, la Torah, personificazione della sapienza⁶ e che perciò è una realtà che appartiene agli elementi creati prima del cosmo. L'idea di Dio, come un artista del creato, è certamente una metafora appropriata, se si pensa alla definizione antica di artista come tecnico e specialista di un dato settore della vita pratica, ma cela alcuni pericoli di natura filosofica e teologica. Il *Midrash Bereshit Rabbah* (1,9) cita l'obiezione di un 'filosofo' che pur riconoscendo la grandezza dell'artista divino, osservi che egli abbia usato elementi già preesistenti all'atto creativo come 'tohu wa-wohu', tenebre (*hoshekh*), acque (*meyyim*), spirito (*ruah*) e 'abisso' (*tehom*). Il filosofo qui citato potrebbe esser stato uno gnostico che leggeva in Gen 1,1 una premessa all'atto creativo, dove sono elencati gli elementi presenti all'atto della formazione dell'universo. Se nell'atto della creazione viene incluso qualche

⁵ *Midrash Bereshit Rabbah* 1,9, dove il 'filosofo' pur apprezzando l'artista divino, afferma che egli ha usato entità già precostituite. Si veda anche W. ZEV HARVEY, *Rabbinic Attitudes Toward Philosophy*, in H.J. BLUMENBERG (ed), *'Open Thou Mine Eyes ...' Essays on Aggadah and Judaica Presented to Rabbi William G. Braude on His Eightieth Birthday and Dedicated to His Memory*, Hoboken (NJ) 1992, pp. 83-101.

⁶ Cfr. Proverbi 8.

elemento eternamente preesistente che ‘coopera’ con Dio, è conseguenza assolutamente ineccepibile che esistano altri dèi, e in ogni caso si riduca l’assoluto atto della creazione e come conseguenza l’unità di Dio. La concezione del Dio artista ha dunque elementi che illustrano l’attività di uno ‘specialista’, cela però componenti che potrebbero metter in dubbio la assoluta sovranità di Dio.

Il pericolo di una lettura politeistica potrebbe anche scaturire da una lettura troppo letterale del testo biblico, che vede nel Dio vasaio, come vedremo dopo, solo un elemento legato all’esperienza umana. L’estetica, secondo la definizione antica, non è, però, connessa con il fatto tecnico della riproduzione d’elementi, perché ne trascende. Secondo un’altra interpretazione, anche questa presente nell’ebraismo, nel mito della creazione del mondo, trasmesso nella bibbia ebraica, la realizzazione dell’universo è un prodotto unicamente della parola divina, un elemento messo a fuoco già nel primo secolo dal cosiddetto autore del *Sublime*. Nella Genesi, così afferma l’autore, si trova la piena espressione del sublime, poiché Dio creò attraverso la parola:

«Così il legislatore degli ebrei, un uomo non ordinario, avendo creato ed espresso una concezione degna del potere della divinità, scrive all’inizio della legge: Dio disse, cosa? Sia la luce e la luce fu, sia terra e la terra fu».⁷

L’autore sta descrivendo il potere della retorica e perciò non stupisce che egli veda nel sublime un’«eco di un’anima grande». L’espressione della parola retorica innalza l’animo, libera da pensieri ignobili, facendo opera degna d’immortalità. Questo elemento, che definisce il sublime nell’arte espressiva retorica, qualifica l’atto divino in modo contraddittorio perché unico nella specie, però del tutto imitabile dall’uomo. La contraddizione potrebbe esser risolta se l’autore (che fosse cristiano o ebreo o proselita, è dubbio) vedesse nell’uomo l’immagine di Dio, cosa che non è facilmente comprensibile sulla base di un’analisi del testo. In tutti i casi sembra probabile che si tratti di canoni morali come base dell’estetica, che fanno da direttiva all’espressione dell’individuo. Mentre la potenza dell’immagine, come medium della trasmissione della divinità – elemento della religiosità greco-romana – non ha una funzione preminente nel pensiero ebraico, la parola e il suo

⁷ PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, 9,9. Il testo si può trovare anche in M. STERN (ed), *Greek and Latin authors on Jews and Judaism*, Jerusalem 1974, pp. 361-365.

potere sono cardine della sua filosofia. Nella parola, molto più che nell'immagine, si comunica la divinità al suo popolo. L'*hybris* umana consisterà proprio nel 'copiare' imitando l'atto creativo facendo uso della parola, per appropriarsi con questo mezzo della *dynamis* che ha creato l'universo.⁸

L'imitazione, *mimesis*, è già nel pensiero aristotelico non un puro 'copiare' un dato elemento, implica molto più, qualcosa come rappresentazione, nel senso di ri-presentare come il filosofo afferma nella *Poetica* 1451b, dove l'imitazione della storia viene denominata storiografia, perché racconta cosa è accaduto, mentre la poesia parla di ciò che potrebbe accadere e in tal senso va dal particolare all'universale, esula cioè dal contesto dell'avvenimento e diventa un canone di lettura universale. Questo è l'aspetto che la fa diventare più 'filosofica' della storia. L'elemento creativo, che ha incidenza poi nella catarsi, parte essenziale e tipica della tragedia secondo Aristotele, è anche quel punto d'appoggio per la leva d'Archimede per sollevare il mondo cognitivo sulla base di due elementi fondanti la filosofia pratica, capire cioè il legame tra arte e morale, tra parola e immagine nel pensiero ebraico. Come si può imitare l'agire divino? Si può ri-fabbricare il creato come qualcosa di nuovo, come personificazione del divino, come *hybris* della creatura che si fa creatore? Se solo la parola può personificare il sublime, quale è la valenza dell'immagine?

Questa domanda è oggetto di discussione nel pensiero ebraico antico. Proprio per evitare che l'immagine, o se si vuole l'estetica nell'atto creativo, assurga a canone, esulando così dal particolare, si vieta ogni rappresentazione d'essa. Ciò non riguarda propriamente il culto più o meno patente di personalità storiche o mitiche, che certo non si può negare, ma, in misura maggiore gli astri del cielo e i suoi luminari, che rappresentavano molto di più un aspetto seducente nelle culture limitrofe. Luciano, nel *De Dea Syria*, afferma a questo proposito, che Sole e Luna non sono dèi locali appartenendo a tutti. Il culto, che nell'antichità era di natura nazionale e locale, si eleva a elemento di valenza universale, quando si trattava di dèi del regno celeste. Astrologia e astrodulia (culto degli astri) sono elementi fondanti ogni società, perché il tempo reale si sviluppa tra mesi e stagioni, in una epistemologia ciclica in cui sole, luna,

⁸ Si ricorda che sarà proprio questo l'elemento fondante la mistica ebraica e le speculazioni cabbalistiche.

e astri sono elementi fissi. La fortuna dell'astrologia nel mondo antico è, in sintesi, fortuna dell'astronomia, cioè del computo esatto della evoluzione e rivoluzione degli astri, delle stagioni, delle eclissi lunari e solari, di ciò che avviene nel cielo.⁹

L'unità del Dio degli ebrei, come culto e come imperativo sociale ed esistenziale,¹⁰ vieta la produzione dell'immagine perché questa può sostituirlo. Se la produzione dell'immagine è sostitutiva dell'originale, oppure competitiva con l'originale (che fra l'altro non può esser resa immagine), si ha un atto d'idolatria. Perciò, conseguenza del primo comandamento nel decalogo ebraico è che: «non ti farai statua (*pesel*) o immagine (*temunah*) di ciò che è nel cielo nell'alto o sulla terra nel basso o nelle acque, sotto la terra» (Es 20,3). La premessa di questa direttiva morale ne è anche conseguenza: Dio non ammette altri al di fuori di se stesso: «sono un Dio geloso». Il Dio dei liberati dall'Egitto non vuole concorrenti. Questo comandamento non è da interpretare, come qualche volta falsamente si crede, come una proibizione dell'arte visiva e della scultura. È solo conseguenza della concezione monoteistica, della riconoscenza e conoscenza d'un unico Dio. In Deuteronomio 4,12 si afferma: «Il Signore vi parlò in mezzo al fuoco; avete udito la sua voce (*qol*), ma non avete visto nessuna immagine (*temunah*), solo una voce (*zulati qol*)».¹¹ La parola, la voce di Dio, è l'elemento che rimane nel suo agire sull'umano.

La preoccupazione del pensiero ebraico e rabbinico non è di proibire ogni rappresentazione del creato e specialmente dei luminari del cielo, ma di fornire parametri in un mondo dove la rappresentazione iconografica e statuaria delle divinità si riscontrava dovunque. L'immagine aveva qualcosa di sensuale ed erotico: statue di Afrodite erano alle porte d'ogni terme, dove si radunavano ebrei e romani.¹² L'immagine portava il sigillo del potere: l'immagine

⁹ Cfr. DIODORO SICULO, II, 29,1-3, in C.H. OLDFATHER (ed), *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes*, Cambridge (MA) - London 1946, p. 445.

¹⁰ L'imperativo sociale è ben espresso dal cosiddetto deuteronomista che parla d'un solo Dio, d'un solo tempio e di una sola terra. Se si data la redazione di questo documento nel periodo dell'esilio babilonese, si capisce perfettamente quale sia la natura intrinseca di questa triade.

¹¹ Cfr. su ciò G. SCHOLEM, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, Frankfurt a.M. 1973, e Z. BRAITERMAN, *Aesthetics and Judaism*, pp. 366 ss.

¹² Sulla presenza della religione romana nella terra di Israele si veda M. HADAS-LEBEL, *Le paganisme à travers les sources rabbiniques des IIe et IIIe siècles. Contribution à l'étude du syncrétisme dans l'empire romain*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt»,

del dio sovrano, imperatore, era affissa dappertutto e conosciuta sulle monete, sui piatti argentati che si usavano regalare a capodanno come strenne.¹³ L'immagine della divinità o del suo nome non poteva esser ignorata: templi, statuette, perfino tatuaggi¹⁴ erano proprietà e dominio d'ogni soldato romano che ne aveva voglia e denaro. Il pericolo di dedicarsi al culto politeista non era solo teorico, ma molto concreto. Si viveva in una società politeistica e il pericolo di perder la propria identità, in un tempo dove non c'era tempo, né stato, era immensamente grande. D'altro canto la religiosità romana aveva due caratteristiche fondamentali, il culto privato e il culto pubblico, le cosiddette liturgie. Sottrarsi alle seconde era un problema d'esistenza, sottrarsi al primo una questione di coesistenza pacifica. L'imperatore romano non tollerava sudditi che si sottraevano al proprio culto, mentre il vicino di casa, il legionario ormai divenuto veterano, aveva portato i propri dèi e i propri culti, i propri medicinali, probabilmente su ricetta non certo *kasher*. Rifiutare di essere socievole accettando l'invito, oppure doni¹⁵ o di bere un bicchier di vino, contraddiceva le norme del buon vicinato. L'avvento del cristianesimo come religione di stato non apportò alcun cambiamento di rilievo, dal momento che immagini dei simboli cristiani, di Cristo e delle tre persone divine, vennero propagate a ovest come a est dell'impero. L'olimpico romano venne *tel quel* traslato in simboli cristiani e ciò che erano una volta usanze romane vennero assorbite nella religione nuova. Il *sol invictus* diventa natale, il *rex* del capodanno romano si ritrova nel carnevale cristiano,¹⁶ feste di primavera e d'autunno, il culto dei santi e dei martiri ecc. Di fronte a un mondo dove l'immagine mediatica era sempre presente (statue, ritratti ecc.), e dove la tentazione di lasciar

II (1979), 19/2, pp. 397-485; G. VELTRI, *Römische Religion an der Peripherie des Reiches: ein Kapitel rabbinischer Rhetorik*, in P. SCHÄFER - C. HEZSER (edd), *The Talmud Yerushalmi and Graeco-Roman Culture*, II, Tübingen 2000, pp. 81-138.

¹³ Cfr. G. BLIDSTEIN, *A Roman Gift of Straena to the Patriarch Judah II*, in «Israel Exploration Journal», 22 (1972), pp. 150-152.

¹⁴ Secondo il Talmud *Yerushalmi*, *Shabbat* 12,4 (13d) e il Talmud di Babilonia *Shabbat* 104b, Ben Stada aveva introdotto la magia dall'Egitto tatuandola sulla propria pelle, dal momento che gli Egiziani avevano proibito che venisse messa per iscritto. Sul tatuaggio nell'ambiente medievale si veda M. LEWY, *Towards a History of Jerusalem Tattoo Marks among Western Pilgrins* (in ebraico), in «Cathedra», 95 (2000), pp. 25-36.

¹⁵ Si veda *Bereshit Rabba* 78,12; *Yerushalmi* 'Avoda Zara 1,1 (39b); cfr. S. LIEBERMAN, *Texts and Studies*, New York 1974, p. 143; G. VELTRI, *Römische Religion*, pp. 116 ss.

¹⁶ S. WEINSTOCK, *Saturnalien und Neujahrsfest in den Märtyreracten*, in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, Münster 1964, pp. 391-400.

l'ebraismo non era solo teorica, la resistenza anche solo ideologica era completamente vana, se non del tutto inesistente. Il potere della parola doveva coesistere con quello dell'immagine.

L'ebraismo antico, medievale e moderno ha usato immagini. Non meraviglia che, nonostante il divieto di coniare immagini, siano conservati testi e reperti archeologici che dimostrano un interesse dell'ebraismo per l'arte visiva, espresso per esempio in amuleti, oggetti che certamente hanno interessato non solo i romani, oppure in statue, libri figurati, pietre tombali e mosaici in alcune sinagoghe.¹⁷ Non voglio dilungarmi sugli esempi medievali e moderni, ma solo accennare al fenomeno dei mosaici.

È importante far riferimento all'arte musiva di alcune sinagoghe come quella di Bet Alpha, scoperta nel 1928 nelle vicinanze della città di Afula nella valle di Beit She'an, nel nord-est di Israele e portata alla luce da scavi archeologici da Sukenik nel 1929¹⁸ dove abbiamo rappresentazioni della bibbia certamente non lontane dalla concezione della *biblia pauperum* di memoria medievale. Il mosaico è stato fatto da Marianos e suo figlio Hanina durante il regno di Giustino I (518-527), come riporta l'iscrizione in aramaico e greco. Il mosaico rappresenta lo zodiaco, il sacrificio di Isacco e utensili del tempio (fig. 1). Non è qui il luogo per esaminare questi splendidi motivi del periodo rabbinico, solo riportare alcuni dati essenziali per capire che materiale biblico e tradizione rabbiniche vengano riprodotti con una capacità discorsiva, come immagini che insegnano al popolo radunato il dettato biblico. L'arte è in questo caso il *medium* della conoscenza, non lo scopo della preghiera della divinità, non è un 'deus ex imagine', ma la rappresentazione della storia come storia universale. Non è un caso che siano rappresentati proprio lo zodiaco, il sacrificio di Isacco, e l'arca della Torah con la *menorah*, il *lulav*, l'incenso e lo *shofar*. Lo zodiaco¹⁹

¹⁷ Classico dell'arte e dell'immaginazione ebraica è sempre l'enciclopedia di E.R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 13 voll., New York 1953-1968; si veda anche il suo articolo *The Rabbis and Jewish Art in the Greco-Roman Period*, in «Hebrew Union College Annual», 32 (1961), pp. 269 ss.; cfr. inoltre D. LEE I.A. LEVINE - Z. WEISS (edd), *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity* (JRA Supplementary Series), Ann Arbor (MI) 2000; strumento indispensabile è E. STERN (ed), *The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, 4 voll., Jerusalem 1993.

¹⁸ E.L. SUKENIK, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, London 1932.

¹⁹ Sull'argomento c'è una bibliografia copiosa, si veda G. STEMBERGER, *Die Bedeutung des Tierkreises auf Mosaikfußböden spätantiker Synagogen*, in «Kairos», 17 (1975), pp. 23-56, e recentemente dello stesso autore *Cultural Interaction in Rabbinic Judaism*, in



Fig. 1. Sinagoga di Bet Alpha, particolare del mosaico pavimentale.

è il simbolo della detronizzazione degli dèi del cielo, ma anche dell'importanza che l'astrologia si era acquistata nel mondo antico come scienza degli astri, del divenire storico e dell'influenza nella vita umana. Proprio il fatto che sia messa come pavimento della sinagoga ne indica l'importanza ma anche la domesticità con cui si affrontava il tema. Il sacrificio di Isacco, un tema molto caro ai Cristiani del tempo, diviene centrale come evento, ma anche come aspetto dell'identità ebraica, costretta a subire il giogo cristiano, una situazione vista dai teologi dell'epoca come conseguenza del rifiuto di Cristo. Abramo è pronto al sacrificio sull'altare, cosa che non è consona al dettato biblico ma alla tradizione rabbinica. La *menorah*, simbolo del tempio, lo *shofar* dell'anno che comincia, come incenso nel tempio e *lulav* per la festa dei tabernacoli, sono simboli della vita liturgica, una volta retaggio del tempio, e ora un momento importante della sinagoga.

Qui la parola diventa immagine, forse non esclusa è una certa concorrenza con le chiese dell'epoca e la loro bellezza. L'estetica nel pensiero e nella prassi religiosa è anche un motivo apologetico. Per evitare le apostasie, ci si premura appropriandosi di modelli vicini, prevenendo la tentazione di chi potrebbe preferirli. La parola diventa immagine, perché la vista degli occhi ci associa al mondo del divino, è una facoltà che ci rende simili agli angeli. Questo è il dettato antico-rabbinico sull'impressione dell'immagine di Dio.

2. *Imitare Dio nella trasmissione dell'immagine*

Il mito della creazione nelle culture antiche sviluppa l'idea di un Dio che fabbrica l'uomo secondo l'esempio di un vasaio che modella la sua argilla. Nella bibbia ebraica è questa idea che sta alla base del secondo racconto della creazione, dove Dio prende argilla per formar l'uomo (*'afar min ha-adamah*), immettendo nelle sue narici lo spirito vitale (*nishmat hayyim*). La donna sarà creata dalla sua costola e data all'uomo come parte sua integrante, «carne della sua carne», dove la nudità primigenia non è considerata come aspetto di cui bisogna vergognarsi. Si ha il sospetto che l'autore del testo abbia scritto già pensando alla colpa di Adamo ed Eva,

M. PERANI (ed), *L'interculturalità dell'ebraismo*, Ravenna 2004, pp. 59-68; cfr. inoltre L.J. NESS, *Astrology and Judaism in Late Antiquity*, Diss., Ann Arbor (MI) 1990.

che rende questo sguardo non più innocente. Questo è il secondo racconto della creazione che mira, con accenti plastici, a spiegare come il peccato, il dolore e la morte siano entrati nel mondo della creazione, e come il paradisiaco modo di conversare con Dio si sia perso. Il primo racconto è invece tanto stilizzato nella sua brevità, quanto ricco nella sua concezione antropologica e teologica, con risvolti determinanti per l'estetica ebraica. Secondo il racconto sacerdotale, Dio creò al sesto giorno l'uomo: «Dio disse: facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza ... E Dio creò l'uomo a sua immagine, a immagine di Dio lo creò, maschio e femmina li creò» (Gen 1,26-27). In questo periodo si fonda la dottrina dell'uomo come immagine di Dio, dell'uomo come microcosmo che racchiude tutti gli elementi del divino e dell'umano. Leggiamo nel commento rabbinico alla Genesi, il *Midrash Bereshit Rabbah*:

«Rabbi Yehoshu'a ben Rabbi Neemya nel nome di Rabbi anina ben Yiaq e i rabbini nel nome di Rabbi Le'azar: Egli gli creò quattro qualità (che lo rendono simile alla) gerarchia superiore e quattro (che lo rendono simile alla) gerarchia inferiore. Dalla gerarchia superiore: Sta eretto come gli angeli del servizio, parla come gli angeli del servizio, è capace di capire come gli angeli del servizio, è capace di vedere, come gli angeli del servizio;

– Ma anche gli animali vedono – Sì, ma alla maniera degli animali!²⁰

Dalla gerarchia inferiore: Mangia e beve come gli animali; è prolifico e si moltiplica come gli animali; defeca come un animale e muore come un animale.

Rabbi Tiflai in nome di Rabbi Aḥa (disse): 'Gli esseri celesti sono stati creati a sua immagine e somiglianza. Non sono prolifici e non si moltiplicano. Gli esseri terrestri non sono creati a sua immagine e somiglianza. Il santo, sia benedetto, disse: bene, lo voglio creare ad immagine e somiglianza degli esseri celesti, sarà però prolifico e si moltiplicherà secondo gli esseri della terra'».

L'immagine di Dio, *elem elohim*,²¹ è l'elemento che ci accomuna con il mondo celeste, mentre l'aspetto sessuale della trasmissione della vita, è un dato dell'essere animale. Di fronte a un mondo greco-romano dove la filosofia neo-platonica e il fenomeno gnostico ponevano i due mondi, quello della materia oscura e informe, e quello dello spirito, chiaro e perfetto, come due realtà

²⁰ Su questa traduzione si veda G. VELTRI, *Eine Tora für den König Talmi*, Tübingen 1994, pp. 42 ss., nota 67.

²¹ Si veda A. GOSHEN-GOTTSTEIN, *The Body as Image of God in Rabbinic Literature*, in «Harvard Theological Review», 82 (1994), pp. 171-195; cfr. inoltre il libro di Y. LORBERBAUM, *Image of God. Halakhah and Aggadah* (in ebraico), Tel Aviv 2004.

antagonistiche, non riducibili all'una o all'altra se non con perdita dell'una a favore dell'altra, il mondo rabbinico visto attraverso le lenti di questo Midrash, riconosce nell'uomo il *synolon* delle due entità, dove la vista, l'esser eretto, la parola e l'intelligenza appartengono al mondo superiore, la nutrizione nei due aspetti fondamentali, la generazione e la morte fanno parte del mondo inferiore. Importante è accentuare che la vista non è considerata un organo fallace, appartenendo ai sensi che secondo Aristotele sono la prima forma di conoscenza, che tuttavia può errare, ma appartiene agli elementi come la parola che ci rendono simili agli angeli. Il Dio che parla è stato visto da Mosè, Aronne e gli anziani «viderò il Dio di Israele; sotto i suoi c'era come un pavimento di zaffiro e simile al cielo per il suo splendore» (Es 33,20). In questo caso abbiamo il predominio della parola sull'immagine. La rappresentazione di Dio è dunque plastica, elemento che ritroveremo nella visione divina di Ezechiele, capitolo primo, dove il divino ha sembianze umane, perfino di animali. Questo è il carattere della visione, che non può esulare dalla facoltà di 'vedere', imprimersi un'immagine. Certo, come ritiene il Talmud, la visione di Mosè è stata unica, non ripetibile: una visione che si è purtroppo persa: «Tutti i profeti percepirono come in un vetro offuscato, mentre Mosè vide attraverso un vetro chiaro». ²² Se si tiene conto che secondo la concezione del Talmud di Babilonia, la conoscenza ha un processo plotinico, dove l'intensità dell'inizio si perde col tempo, ²³ si capisce che qui non si parla del dominio della parola sull'immagine, ma di perdita della immediatezza che aveva la profezia mosaica nello svolgere del tempo. Non si tratta di veder nella divinità l'elemento umano, ma di veder nell'umano l'elemento divino.

Anche Maimonide, il grande filosofo dell'ebraismo del Duecento, si premura di scacciare ogni dubbio sulla visione antropomorfica della divinità, cercando di innalzare l'antropologia alla dimensione divina:

«Ora l'uomo ha come proprietà qualcosa di molto strano, che non si trova in nessun altro degli enti che stanno sotto la sfera della luna: è la comprensione intellettuale, nella quale non interviene né un senso, né una mano, né un braccio, e che è paragonabile alla comprensione divina, che non si serve di un organo – anche se non le è simile nella realtà, ma solo a prima vista.

²² Talmud di Babilonia, *Yevamot* 49b.

²³ Si veda Talmud di Babilonia, *Eruvin* 53a.

Pertanto, a proposito dell'uomo, a causa di quest'ultima cosa, ossia a causa dell'intelletto divino a lui congiunto, si dice che egli è 'ad immagine di Dio' e sua somiglianza – e questo non significa che Dio è un corpo, dotato di figura».²⁴

L'intelletto, la facoltà di capire e intendere, è l'elemento che, secondo la visione ebraica, è trasmissibile nell'atto generativo. Infatti l'immagine e la somiglianza divina non è una caratteristica esclusiva del primo Adamo. Leggiamo in Gen 5,1-3:

«Questo è il libro della genealogia di Adamo. Quando Dio creò l'uomo, lo fece a somiglianza di Dio; maschio e femmina li creò, li benedisse e li chiamò uomini, quando furono creati. Adamo aveva centotrenta anni quando generò a sua immagine, a sua somiglianza, un figlio e lo chiamò Set».

Secondo l'interpretazione rabbinica, poi seguita nell'esegesi medievale abbiamo qui una nuova creazione. Dopo la caduta, Adamo genera Caino e Abele, che non sono prodotti secondo la sua immagine e somiglianza, non sono figli della perfezione; solo con il pentimento, Dio concede ad Adamo di generare figli secondo la «sua immagine e somiglianza».²⁵ Il pentimento è una nuova creazione che fonda una generazione nuova. Si ritorna cioè allo stato primitivo concesso al primo uomo e con ciò al privilegio di generare secondo l'immagine ricevuta. Questo elemento della propagazione della specie non ha fattezze per quanto concerne il corpo, ma l'aspetto che lo distingue dagli animali: la facoltà di capire. Immagine divina nell'uomo è dunque una caratteristica che testimonia il suo pentimento, una nuova creazione.

Cerchiamo di ricapitolare, quanto è possibile, i punti salienti di questa concezione. La parola, la vista e la comprensione fanno dell'uomo un essere che appartiene ai due mondi del divino e del materiale. La riproduzione del divino nell'immagine, che è imprimere il divino nell'umano, non è culto del divino, ma mezzo per riportar l'uomo alla parola. L'immagine del divino non può esser riprodotta se non della generazione dell'umano, dove l'uomo produce l'uomo «a sua immagine e somiglianza». Questa è la creazione che perpetua l'immagine di Dio nel mondo.

²⁴ MAIMONIDE, *La guida dei perplessi*, a cura di M. ZONTA, trad. it., Torino 2003, p. 91.

²⁵ Cfr. *Moreh Nevkhim* 1,7, *ibidem*, p. 102. Per le interpretazioni rabbiniche medievali si vedano le *Miqra'ot Gedolot*, su Gen 5,1-3, specialmente ciò che riporta Qimhi e Nachmanide.

Arte e visione alla luce dei Vangeli

di *Andrea De Santis*

Il cristianesimo, non diversamente dalle religioni greca, romana ed ebraica prima e islamica poi, ha un inizio che per certi versi potremmo definire aniconico. Che il Dio, qualsiasi Dio, sia rappresentabile sensibilmente solo con enormi difficoltà è un problema che tutte le religioni, in quanto religioni, condividono. Per quanto riguarda il cristianesimo, ad esso sono proprie alcune difficoltà specifiche, prima fra tutte quella di rappresentare un Dio incarnato nell'uomo, un Dio fatto uomo: come rendere il divino attraverso l'umano, di più, come rendere il Dio-uomo senza esaurire Dio nell'uomo e senza dissolvere l'uomo in Dio? A ciò si aggiunga che l'evento arcano della sua morte sulla croce, da cui il cristianesimo prende le mosse, sembra sottrarre questa presenza a ogni possibile rappresentazione. Infine la resurrezione, evento tanto costitutivo dell'insieme della figura del Cristo quanto rimasto strutturalmente invisibile, quasi costringe a una diversa concezione dello stesso atto del vedere. Nell'ambito di una religione del Dio fatto uomo, morto e risorto, il vedere sembra dunque quasi costretto, sin dall'inizio, a trasformarsi in visione, sorgiva e risorgente nello stesso tempo. E in effetti, almeno per i primi tre o quattro secoli, il cristianesimo è una religione fondamentalmente senza immagini (anche artistiche). Inoltre esso è una religione clandestina e perseguitata, la quale fintanto che patisce sofferenze analoghe a quelle significate dalla croce del Cristo sembra non avere bisogno di rappresentarsi visibilmente quella figura per la quale è disposta a soffrire il martirio e la morte. La croce, fintanto che è vissuta e subita, sembra non aver bisogno di essere rappresentata in immagine.

Nell'ambito del nostro problema questo non significa però che durante i primi secoli del cristianesimo non vi siano immagini o figurazioni che tentino di mediare e restituire l'apparizione del Dio-

uomo. In questo senso a mio avviso le prime immagini, concepite e composte peraltro da testimoni non oculari e dunque frutto di un vedere che è già visione, sono precisamente i Vangeli, che possono considerarsi come le prime forme di arte cristiana. Una considerazione ravvicinata della struttura del Vangelo permetterà di cogliere nello stesso tempo la sua struttura artistica, la dialettica del suo essere nello stesso tempo vera immagine e vera presenza, presenza dell'immagine e immagine della presenza e infine di riconoscere in filigrana, attraverso questo percorso, le coordinate fondamentali di una possibile teologia cristiana dell'arte, che si svilupperà nei secoli successivi giungendo al suo culmine nel pensiero di Cusano, Schelling e Hegel. Significativa mi sembra a questo proposito la tradizione secondo la quale Luca, cui dobbiamo il vangelo forse più bello, era medico e, secondo una tradizione ulteriore, anche pittore. Questo è rilevante soprattutto alla luce del fatto che Cristo stesso si è presentato attraverso la figura del medico (la più antica statua di Cristo di cui ci sia pervenuta testimonianza è quella che lo raffigurava come Asclepio,¹ il medico divino e Dio della medicina al quale Socrate, poco prima di morire, raccomanda di sacrificare un gallo,² per essere guarito da quella malattia mortale che è la vita) e che secondo la leggenda di Abgar (III secolo) egli avrebbe impresso senz'arte³ la sua immagine su un tessuto (icona acheropita).

1. *Strutture della presenza cristica*⁴

L'apparizione del Dio-uomo, vera immagine del Dio vivente, appare sin dall'inizio indivisibile tanto dall'evento scandaloso e arcano della sua sottrazione nella morte di croce quanto da quello, sconvolgente e delicatissimo, della sua resurrezione. Nel riuscire

¹ La testimonianza è di Eusebio di Cesarea. Cfr. H. FUNKE, *Götterbild*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 11, Stuttgart 1981, pp. 776 e 778. È da notare che Asclepio in questa sua funzione di medico prende gradualmente il posto del padre Apollo. Originariamente forse adorato in forma di serpente, è rappresentato come un uomo barbuto e il suo attributo è un bastone intorno al quale è avviluppato un serpente. Tutti elementi che ben si prestavano a una transignificazione ebraica (Mosè) e cristiana.

² PLATONE, *Fedone*, 118a.

³ O. VON SIMSON, *Jesus Christus XI*, in *Theologische Realenzyklopädie*, XVII, Berlin 1988, pp. 76-84.

⁴ Mi permetto di rimandare al mio *L'arte come riflessione teandrica. Ipotesi filosofica per una teologia dell'arte*, in J. DRISCOLL (ed), *Imaginer la théologie catholique. Mélanges offerts à Ghislain Lafont*, Roma 2000, pp. 153-171.

a rendere con fedeltà l'integrità sofferta della sua breve vita senza perdersi in una celebrazione autoreferenziale né perdere l'aderenza a un evento in fondo inspiegabile, i Vangeli possono considerarsi il primo esempio di arte cristiana, frutto di un innesto fra tecnica, entusiasmo e ispirazione. Essi sono immagine di una presenza più che umana che non scrivesse nulla e non volle essere ricordata attraverso la parola scritta né attraverso segni o gesti particolari, ma attraverso ciò che sembra non aver bisogno di essere ricordato per essere compiuto: la condivisione della vita e dei frutti del lavoro umano in cui consistono l'amore, il mangiare e il bere quotidiani. In questo i Vangeli, come opera e parola umana e spontanea, sono presenza di un'apparizione che è immagine e più che immagine, di un'immagine che è immagine e realtà nello stesso tempo. I Vangeli rimandano alla figura di Cristo senza poterla né volerla esaurire, con la coscienza esplicita di non poterla contenere. Essi rinviando e si fondano su una teofania che non possono produrre, ma solo ri-produrre, favorire e evocare, rendendo possibile che essa insorga e risorga nell'interiorità inviolabile di ognuno. In questo senso gli evangelisti e Paolo, nessuno dei quali fu testimone oculare, secondo il detto di Paul Klee non riproducono il visibile, che non hanno mai visto, ma rendono visibile,⁵ precisamente quella dimensione della realtà che può essere vista senza dovere essere vista necessariamente con gli occhi organici. In questo senso forse è da intendere il Cristo che guarisce dalla cecità: per vederlo gli occhi 'organici' non sono 'assolutamente' necessari, e la guarigione non consiste nel miracolo «materiale oftalmico», ma in quello spirituale dell'apertura a dimensioni e affinità visive 'non ottiche', che guariscono dalla cecità ottica non negandola, ma semplicemente relativizzandola. Anche il cieco paradossalmente può vedere, senza cessare di essere cieco, come mostrano alcune figure mitologiche del veggente cieco, dall'indovino Tiresia al Dio Odino, senza dimenticare il poeta e veggente Omero, che la tradizione tramanda cieco.

Vista la sovrana libertà e indifferenza della figura di Cristo riguardo la parola scritta, il cristianesimo è da considerarsi principalmente come una religione della presenza compiuta e arcana del Dio nel mondo umano (il Regno è in mezzo a voi), e non come una religione del libro,⁶ a meno di intendere il libro a sua volta come

⁵ P. KLEE, *Schöpferische Konfession*, 1, Leipzig 1991, p. 60.

⁶ Su questo rimando alla mia voce «Libro – cristiano» nel *Dizionario comparato delle religioni monoteistiche*, Casale Monferrato (Torino) 1998, pp. 417-419.

immagine, cifra e riverbero spontaneo e precario di una presenza inesauribile che si può cogliere solo come «sorgente sempre risorgente», come ci invitano a fare Luca nel suo Prologo,⁷ Giovanni nella sua conclusione⁸ e Paolo nel genere letterario dell'epistola.

In questo senso il cristianesimo non è una religione che semplicemente si serva dell'immagine come di un mezzo, ma è una religione che si riflette e si concepisce come immagine, configurandosi come consapevolezza metafisica dell'essere-immagine, e in ciò si costituisce propriamente come rivelazione. L'immagine in esso non è mera apparenza, immagine fantastica e ingannevole, bensì l'essere stesso come apparire e apparizione. La figura di Cristo è immagine e realtà del Dio vivente, immagine reale e realtà visibile.

2. *La dialettica trinitaria e cristologica dell'immagine*

È importante notare a questo proposito che nel Vangelo non l'uomo in generale è a immagine di Dio, ma solo Cristo. Egli è «la vera immagine del Dio invisibile» (Col 1,15). In questo modo l'immagine è legittimata come immagine, poiché essa non è né la realtà di cui è immagine né il suo doppio. Essa è così relativizzata a ciò di cui è immagine, vale a dire l'originale, il quale come Padre è anche l'originante che genera la sua immagine, poiché solo in questa relatività essa è veramente immagine e non si sostituisce a ciò di cui è immagine. Il Dio figurato nella sua vera immagine, nel Cristo, rimane invisibile. Questo comporta che il cristianesimo non abbia strutturalmente bisogno di proibire le immagini, a differenza dell'ebraismo e dell'islamismo, e che in questo esso sia rispetto a essi libero e in-differente, come è possibile rilevare dalle diverse posizioni storiche che esso ha assunto riguardo questo problema. Non l'uomo in se stesso è a immagine di Dio, ma Dio nella figura del Figlio è vera «immagine del Dio invisibile, generato prima di ogni creatura» (Col 1,15). In un certo senso allora solo Dio può essere a

⁷ «Poiché molti han posto mano a stendere un racconto degli avvenimenti successi tra di noi, come ce li hanno trasmessi coloro che ne furono testimoni fin da principio e divennero ministri della parola, così ho deciso anch'io di fare ricerche accurate su ogni circostanza fin dagli inizi e di scriverne un resoconto ordinato, illustre Teofilo, perché ti possa rendere conto della solidità degli insegnamenti che hai ricevuto»; Lc 1,1-4.

⁸ «Vi sono molte altre cose compiute da Gesù, che, se fossero scritte una per una, penso che il mondo stesso non basterebbe a contenere i libri che si dovrebbero scrivere»; Gv 21,25.

immagine di Dio, nelle figure del Padre e del Figlio, dunque in una relazione dialettica di identità (di natura) e differenza (di persona), non di opposizione o esclusione. L'immagine non è solo copia di un 'originario originale', ma presenza visibile dell'originario, che nel rendersi visibile non perde e non rinnega la sua invisibilità. L'originale e la sua immagine nella loro natura possono così essere identici senza essere la stessa cosa.⁹ Poiché l'immagine (come Figlio) è Dio come e diversamente lo è l'originale (che in quanto Padre è anche originante), il farsi immagine dell'originale come originante coincide con la sua rivelazione (anche a se stesso), senza che questo possa essere considerato come tradimento o blasfemia.¹⁰ Il Dio che si rivela e appare è Dio e apparizione nello stesso tempo: come Dio è Padre e come apparizione e manifestazione è Figlio. L'originale è nell'immagine, l'immagine è nell'originale, nessuno dei due può essere compreso e percepito senza l'altro, poiché l'uno è come originale originante, l'altro come immagine originata, e nella loro corrispondenza si realizza lo spirito. È importante notare come questa struttura non riguardi solo la rivelazione di Dio nello spazio e nel tempo, ma prima ancora l'articolazione interna di Dio come Padre, Figlio e Spirito. Ma questa stessa articolazione interna di Dio diviene visibile solo attraverso l'incarnazione.

Nel Vangelo di Giovanni leggiamo: «chi vede me vede colui che mi ha mandato» (Gv 12,45). Chi vede il Figlio-immagine vede non solo lui, ma anche il Padre-originale, e precisamente perché l'immagine non si presenta come realtà in sé compiuta e autoreferenziale, ma come immagine di un originale che in essa si rivela senza esaurirsi. D'altra parte è anche importante notare che l'originale (il Padre) non si rende presente in modo immediato, in quanto tale, ma come immagine (Figlio). Per questo in Giovanni è presente anche questa considerazione fondamentale: che è impossibile andare oltre l'immagine e operare senza l'immagine e ciò che essa rende visibile: «Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: mostraci il Padre?». ¹¹ In queste parole si esprime

⁹ Il paradigma di questa relazione è stato formulato nel dogma di Calcedonia (H. DENZIGER - A. SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum*³⁶, nn. 301-302).

¹⁰ Per la storia teoretica del concetto di «autorivelazione» di Dio si veda R. HOEPS - T. TRAPPE, *Selbstoffenbarung*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 9, Basel 1995, coll. 499-509.

¹¹ Gv 14,8-9: «Gli disse Filippo: 'Signore, mostraci il Padre e ci basta'. Gli rispose Gesù: 'Da tanto tempo sono con voi e tu non mi hai conosciuto, Filippo? Chi ha visto me ha visto il Padre. Come puoi dire: mostraci il Padre?'».

non solo l'inabitazione reciproca e la connessione fra immagine e originale, ma anche la dimensione veritativa dell'immagine: quel che l'immagine rivela è vero così come essa lo rivela, la vera immagine rivela la verità senza esaurirla e in questo si configura come l'unico accesso possibile alla verità stessa. Il Padre non è visibile se non attraverso il Cristo, per cui solo chi vede il Cristo vede il Padre, poiché il Padre è rivelato solo dal Cristo, che si delinea come il fondamento a partire dal quale poter comprendere che il Padre sia e chi il Padre sia. Questo significa che il Padre non è un Padre astratto o generico, concepibile senza la figura di Cristo, ma il Padre è come lo rivela il Cristo, che l'originale è come lo rivela l'immagine, la vera immagine. L'immagine così appare come articolazione e inveramento della natura spirituale divina, alla quale è – hegelianamente – connaturale l'apparire. Questa struttura comporta la possibilità di concepire l'immagine e l'arte che la produce non solo come didascalia, illustrazione di qualcosa di in sé già precostituito, ma come possibile luogo teologico: il Figlio, come vera immagine del Dio vivente non si limita a illustrare il Dio come Padre, ma è Dio come il Padre senza essere il Padre. L'immagine dunque, proprio nel suo specifico essere-immagine, ha una sua autonomia ontologica per la quale essa non è semplicemente un doppio o una semplificazione visiva rispetto a ciò di cui è immagine. Questo apre, dal mio punto di vista, grandi spazi per una concezione teologica dell'arte come luogo teologico; spazi che, sulla scia di Hegel e Schelling, sono stati percorsi nel Novecento soprattutto dalla teologia evangelica e più recentemente anche da quella cattolica.¹²

¹² Alcuni titoli: P. TILICH, *Die religiöse Substanz der Kultur*, in P. TILICH, *Gesammelte Werke*, IX, Stuttgart 1967; G. VAN DEL LEEUW, *Vom Heiligen in der Kunst*, Gütersloh 1957; H.E. BAHR, *Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst*, Stuttgart 1961; R. VOLP, *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*, Gütersloh 1966; D. SÖLLE, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt - Neuwied 1973; R. BECK - R. VOLP - G. SCHMIRBER (edd), *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München 1984; A. GRÖZINGER, *Praktische Theologie und Ästhetik*, München 1987; K.J. KUSCHEL, *Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ...*, Mainz 1996; H. KÜNG - W. JENS, *Dichtung und Religion*, München 1985; R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und Theologischer Ästhetik*, Würzburg 1989; A. STOCK, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik*, Paderborn 1991; A. STOCK, *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie*, Paderborn 1996; E. SALMANN, *Der geteilte Logos. Zum offenen Prozeß von neuzeitlichem Denken und Theologie*, Roma 1992; E. SALMANN, *Presenza di spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero*, Padova 2000; M. ZEINDLER, *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*, Göttingen 1993; P.A. SEQUERI, *Estetica e*

3. *Lo stile di Gesù: parabola e gesto*

Tutto questo è visibile anche attraverso lo stile di Gesù, i tratti fondamentali della cui presenza definirei parabola e gesto. Come immagine e figlio del padre egli è anche pienamente uomo, sicché l'uomo alla sua presenza può, nello stesso tempo, scoprirsi come alienato e deforme rispetto a Dio e a se stesso, o finalmente riconoscersi come uomo nel riconoscimento di Dio. Le parabole appaiono come il linguaggio di Cristo, queste immagini così accessibili e così remote, attraverso e nelle quali l'uomo si vede estraniato da sé e da Dio e al tempo stesso posto di fronte a delle possibilità e a una libertà impensabili, che lo sottraggono a ogni forma di coscienza infelice e dialettica solo negativa. Le parabole di Gesù non rendono visibile solo il modo in cui l'uomo appare agli occhi di Dio, l'uomo visto da Dio, ma anche il modo in cui Dio guarda all'uomo, e rendono in questo visibile quello che potrebbe chiamarsi «l'occhio di Dio». In questo senso le parabole sono immagini dell'uomo visto da Dio e immagini dell'occhio divino che vede e che vedendo crea queste stesse immagini che sono le parabole. L'invisibile immagine di Dio che appare nella figura di Cristo e nelle sue parabole è lo sguardo di Dio, sicché l'originale che l'immagine rappresenta non è una cosa, ma uno sguardo, un occhio, una visione, dunque un processo, un evento, un verbo, un *logos*. Le parabole allora, nelle quali si rende visibile non solo l'uomo agli occhi di Dio, ma anche il Dio che guarda all'uomo, l'occhio di Dio, possono essere considerate, ricordando Meister Eckhart e Cusano, come una sorta di *Visio Dei*, in senso soggettivo e oggettivo. Esse sono il punto in cui s'incrociano lo sguardo di Dio e quello dell'uomo, in cui ognuno dei due è soggetto e oggetto nello stesso tempo e atto, vedente e visto.¹³

In maniera implicitamente affine a quella del mito nella filosofia di Platone, nelle parabole di Gesù tutto diviene, senza sarca-

Teologia. L'indicibile emozione del sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger, Milano 1993; A. DE SANTIS, *La percezione del Dio. L'estetica come luogo teologico e la teofania come esperienza estetica*, in «Estetica News», VIII (1997), 22; A. DE SANTIS, *L'arte come riflessione teandrica*; J. RAUCHENBERGER, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn 1999; R. HOEPS (ed), *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005.

¹³ Su questo tema mi permetto di rimandare al mio *Metamorfosi dello sguardo. Il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Roma 1996, pp. 45-112 (Meister Eckhart) e 113-167 (Cusano).

smo, immagine e parabola di se stesso, un'immagine duplice, che rimanda tanto all'archetipo, all'idea, al vero sé di ognuno quanto al sé deforme, degradato, che ognuno è rispetto a se stesso. Questo comporta che rispetto a quest'immagine parabolica noi stessi non siamo solo noi stessi, ma più e meno di noi stessi, un'immagine, spesso deforme, del nostro vero sé, a noi invisibile e visibile solo all'occhio di Dio. La duplicità che emerge dalle parabole di Gesù per un verso comporta una critica abissale, quasi spietata: chi saprebbe essere all'altezza della parabola del giovane ricco, del figliol prodigo, del buon samaritano, o reggere alla scena dell'adultera? In queste parabole noi veniamo stanati in modo delicato ma implacabile dalla caverna platonica in cui ci lasciamo di ombre, e veniamo scoperti nella nostra miseria e nella nostra empietà, esposti al nostro vuoto, interiore ed esteriore. D'altra parte in queste stesse parabole emerge una pietas imprevedibile, che si rivela in possibilità insperate e in una libertà impensabile, le quali non rimangono astratte e teoriche ma urgono attraverso la loro inquietante accessibilità: pensiamo alla scena del ladrone crocifisso, che insieme al Cristo sarà in Paradiso (Lc 23,39-43).

La verità che traluce nella parabola, come nell'arte o nel mito, non ci lascia intatti, ci percuote e ci trasforma. Nella parabola noi veniamo raccontati a noi stessi, noi veniamo mostrati a noi stessi, e in questo racconto rivelativo veniamo trasfigurati, subiamo una metamorfosi – o una possibile conversione. La rivelazione che accade nell'arte, anche in quella evangelica, è duplice: è la rivelazione di noi stessi in qualcosa d'altro, in un orizzonte impreveduto, e la rivelazione di qualcosa d'altro in noi stessi. Nelle parabole il sé appare come altro, l'altro appare come sé, e in questa tensione emerge la possibilità della salvezza o si palesa la rovina.

Da tutto questo emerge che la figura di Cristo, come vera immagine, agisce non solo attraverso l'immagine verbale della parabola, ma anche attraverso l'immagine attuale e attuante del gesto. In questo senso egli è immagine attuata (dal Padre) e attuante (del Padre). Pensiamo alla sua vita, in larghissima parte anonima, alla sua sofferta conversione attraverso le tentazioni, al suo fallimentare esordio nella sinagoga, dove la fine della sua breve avventura riluce in modo sinistro e fatale, al sofferto riconoscimento della necessità del tradimento e della morte, alla sua resurrezione impreveduta e imprevedibile. I gesti in cui si condensa la sua presenza possono essere intesi nello stesso tempo come archetipi, come immagini e

come realtà: non sono solo immagini, poiché l'adultera, il ladrone, i discepoli di Emmaus sono veramente salvati e sanati; ma sono anche solo immagini e archetipi, immagini archetipe, forse miti in senso platonico, perché l'uomo e il suo mondo da allora non è certo migliorato, e in un certo senso tutto è stato e rimarrà gratuito. Basta provare anche solo per un attimo a guardare al mondo e agli uomini con quelli che potrebbero essere i suoi occhi, e riconosceremmo la stessa desolazione, la stessa ipocrisia di allora. Ma proprio questa gratuità, che talora sembra sfiorare l'inutilità e che può essere intesa anche come una libertà da fini e scopi, rende questi gesti non solo liberi e possibili, ma forse anche necessari, quasi si trattasse di reggere alla gratuità con un gesto gratuito.

Vorrei, in conclusione, soffermarmi su due episodi, che mi sembrano emblematici come condensazioni, anche artistiche, di quello che potrebbe essere lo sguardo del Dio-uomo sul mondo umano: la scena dell'adultera e quella di Emmaus. Nella prima (Gv 8,1-11), scribi e farisei hanno colto una donna in flagrante adulterio, ma questo ancora non gli basta: non si limitano a giudicarla, la trascinano altrove, quasi indifferenti rispetto al suo peccato. Essa deve servire a qualcos'altro, deve essere usata per mettere alla prova qualcuno. Essa non è una persona, è un caso. «Mosè ci ha comandato di lapidare donne come questa. Tu che ne dici?» – Gesù rischia di divenire complice di questi ceffi, di questi sepolcri imbiancati, o della donna adultera. Gesù, con un fare surreale, si china a scrivere per terra, tracciando segni sulla sabbia. Che cosa emerge da questa sospensione improvvisa? Da una parte Gesù 'introverte' lo sguardo. Tutti guardano fuori, verso l'esterno, verso la donna adultera, catalizzatore del peccato, da rimuovere e usare, e verso Gesù, il bestemmiatore e l'impostore, il ciarlatano. «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei». Nessun accenno a Dio o a Mosè. Gesù si limita a confermare il peccato, rendendolo visibile in ognuno, e fa vedere la sua estensione smisurata, senza neppure l'ombra di una falsa solidarietà. Tutto all'improvviso è piccolo, misero, meschino. Ognuno è rivelato a se stesso come crepaccio che si spalanca sull'abisso del peccato, trappola per se stesso e per gli altri. Ognuno è costretto, in un attimo, a rivolgere lo sguardo a se stesso, a guardare nell'intimo di sé, a giudicare se stesso con lo stesso metro. Ognuno scopre di non essere quello che crede di essere, si accorge di essere il sé come altro e l'altro come sé, ognuno vede di essere l'adultera, forse l'adultero di se

stesso prima ancora che di altri. Ognuno è smascherato senza pietà da questa semplice frase, non nei contenuti della propria vita, che rimangono segreti, ma nella forma. Lo sguardo che doveva essere messo alla prova, smascherato, diviene smascherante: ognuno è ricondotto al proprio squallore, alla propria miseria, nello «specchio vivo»¹⁴ dello sguardo del Cristo si vede veramente per quello che è e per quello che non è: un uomo. I primi ad andarsene sono i più anziani, quelli che hanno accumulato più colpe, poi gli altri.

All'improvviso cambia il punto di vista, è come se la scena fosse vista dall'alto, da una 'prospettiva aerea'. Rimangono solo la donna e Gesù, le uniche due persone reali di tutta la scena, all'inizio coperte e mistificate dalle altre, che dovevano essere sacrificate sull'altare delle buone intenzioni e della legge. La donna era un caso, Gesù un impostore che andava messo alla prova e accusato, giudice da giudicare e condannare. Invece gli altri si sono dissolti, senza essere assolti. Rimangono loro due soli, un uomo e una donna. «Donna, dove sono? Nessuno ti ha condannata?»; Gesù è come se si risvegliasse da uno stato di lucida *trance*, come se la realtà potesse essere peggiore di qualunque incubo. In questa sorta di risveglio abbiamo un innesto fra presenza assoluta e distanza assoluta rispetto alla situazione, che viene scardinata da dentro, mostrata nella sua inconsistenza e impossibilità e infine come dimenticata. Si manifesta l'immanenza e la trascendenza di Dio e del suo sguardo, che scardina, dissolve e assolve quello dell'uomo. «No Signore, nessuno. – Nemmeno io ti condanno. Va' e non peccare più». La donna non è perdonata, è non condannata, può ricominciare. In questo è come se fossimo tratti dalla caverna, dalle ombre scambiate per realtà alla luce del mattino, all'aperto. Dopo l'introversione dello sguardo abbiamo qui una sua estroversione, per la quale forse è possibile vedere diversamente e nello stesso tempo vedere cose diverse, consapevoli di altre orbite.

Nel racconto della cena di Emmaus (Lc 24,13-35) il vedere coincide con la visione: tutto è incentrato non sul Cristo vivo, ma sul Cristo morto, che appare come risorto eppure non riconosciuto, non visto. Che il vedere coincida qui con la visione fa sì che la differenza fra il Cristo vivo e il Cristo morto e apparente come risorto non sia rilevante, poiché la cecità umana rimane sempre la stessa. Per i due discepoli l'utopia e la promessa incarnate dalla

¹⁴ NICCOLÒ CUSANO, *De Visione Dei*, VIII.

figura di Cristo sono scomparse, dissolte nella morte in croce; il maestro, l'amico, è morto, tradito, schiacciato dall'impotente potere costituito, condannato come eretico, come impostore, come una sorta di marionetta innocente. Attoniti e sgomenti, questi due discepoli, all'approssimarsi della notte, al declinare dell'inizio, del primo e non dell'ultimo giorno, sono costretti ad ammettere che quella breve avventura, così promettente e vera, è stata solo una bella estate, «una vita strozzata» sorta per loro e lasciata cadere.¹⁵ Si è trattato, per dirla ancora con Montale, di un attimo di «felicità raggiunta»,¹⁶ di verità dischiusa e subito fatalmente perduta. E ora essi riconoscono di aver perso non solo l'occasione di vivere finalmente da uomini, ma forse anche di morire da uomini, prima di precipitare in una vita idiota, nel «limbo squallido delle monche esistenze» e dei «prodigi falliti».¹⁷

Di fronte a tutto questo sembra che l'uomo possa solo riempire il vuoto con le parole, popolandolo di nomi il silenzio.¹⁸ È quello che fanno i discepoli, quello che facciamo tutti noi. I discepoli parlano ma non vedono, cercano di interpretare, e non comprendono assolutamente nulla. Non si accorgono che colui di cui parlano vanamente cammina insieme a loro, troppo vicino e per questo troppo lontano e straniero per essere visto e riconosciuto. Egli è per loro ancora il «forestiero» di Gerusalemme, il «Dio straniero» di Marcione e Harnack.¹⁹ La sua morte sembra non essere servita a niente. I loro capi lo hanno condannato e ucciso, ma non si sente biasimo per loro, piuttosto una innocua rassegnazione, che segue alla ottusa speranza che lui liberasse Israele.

Gesù sembra adattarsi a questo stallo, e in modo quasi socratico spiega tutte le scritture partendo da Mosè. Si limita a fare l'ermeneuta inutile di se stesso, non li forza, li lascia nel loro buio, non si manifesta, pur dandogli la possibilità di riconoscerlo. Ma tutto questo non basta, e come se venisse tradito e incompreso una seconda volta anche da morto, Gesù fa per andarsene, «come se

¹⁵ E. MONTALE, *Arsenio*, contenuta nella raccolta *Ossi di seppia*, in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano 1984, p. 83.

¹⁶ E. MONTALE, *Felicità raggiunta*, *ibidem*, p. 40.

¹⁷ E. MONTALE, *Crisalide*, *ibidem*, p. 87.

¹⁸ «Ho popolato di nomi il silenzio»; G. UNGARETTI, *La pietà*, contenuta nella raccolta *Sentimento del tempo*, in G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano 1969, p. 168.

¹⁹ A. VON HARNACK, *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott* (1924), Darmstadt 1996.

dovesse andare ancora più lontano». Per lui tutto poteva finire anche così, con una notte eterna. Ma forse qualcosa è passato lo stesso attraverso le sue parole, e di fronte alla notte imminente che sta per diventare perpetua i discepoli lo invitano a cena con insistenza:

«Quando fu a tavola con loro, prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Ed ecco si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista».

Sembrerebbe che le parole e le scritture in fondo non servano a niente: non solo le parole che i discepoli si scambiano non servono a niente, ma nemmeno le parole di Gesù, in se stesse, sembrano essere in grado di sortire qualche effetto. Addirittura l'autoermeneutica di Gesù, l'oggetto e il soggetto dell'ermeneutica che interpreta se stesso, tutto questo non serve a nulla. Le parole di Gesù su se stesso non servono a nulla. I discepoli continuano a non capire niente, a non vedere niente, a non vedere la presenza, e per questo non capiscono nemmeno le scritture. Non vedono ciò che fonda le scritture e che per questo è metascritturale, e per questo non comprendono nemmeno le scritture, che valgono soprattutto per quello che esse contengono come eccedente, dunque come paradossalmente non contenuto. Essi non sono solo «stolti», dice Gesù, ma anche «tardi di cuore». Solo dal gesto concreto e anonimo della frazione del pane e della benedizione i discepoli lo riconoscono, solo allora «si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista». Il Dio appare solo nel presente e quale presente, come *kairós*, come concretezza ineffabile, dunque in una polarità fra apparizione e sparizione. Sparisce lui o i discepoli non ne sostengono la presenza, come hanno fatto finora? Forse entrambe le cose insieme. In questo brano vediamo che la visione di Dio fonda l'intelligenza delle scritture e che la scrittura in sé non produce la presenza divina. Il Dio incarnato e fatto uomo riluce nella presenza, nel gesto, nell'azione, nell'attimo decisivo e kairologico, nel verbo, non nella parola statica e identica a se stessa. Il libro senza la presenza divina è illeggibile, non dice nulla. Ma precisamente nella coscienza dell'inesauribilità di ciò di cui sono concepiti come riverbero consiste la grandezza anche artistica dei Vangeli.

In conclusione, la religione che s'ispirò a questa figura e che ai suoi esordi si oppose talora fanaticamente all'arte, arrivando a mutilare le sculture di Fidia sul Partenone, per certi aspetti vi si è identificata, costituendosi come ricettacolo congetturale e simbolico,

segno e processo efficace della rivelazione. L'opera d'arte in essa può essere concepita non solo come simbolo o allegoria, ma può essere anamnesi e possibile teofania (pensiamo alla concezione dell'icona). Dio si abbandona e si consegna all'uomo, diventa uomo anche nel processo creativo: i singoli Vangeli non sono assoluti, non sono parola diretta e immediata di Dio, ma parola dell'uomo chiamato a parlare di Dio, i Vangeli sono appunto secondo Matteo, Marco, Luca, Giovanni, personaggi storici concreti, per quanto sconosciuti. A partire dall'idea dell'incarnazione l'uomo e l'umano sono l'unico spazio, tempo e tempio di Dio. Se Dio si è fatto uomo, tutto ciò che è umano può essere luogo della presenza di Dio, se Dio è assolutamente libero può rivelarsi in ogni momento e luogo, in ogni tempo e spazio, e non è costretto a rivelarsi dove noi pensiamo o vogliamo che debba farlo. Nulla è divino se non Dio stesso e ciò che lui permea con la sua presenza. Ma la dimensione della presenza di Dio è solo il *kairós*, Dio, come assoluto (*ab-solutus*), è sciolto da ogni legame e nello stesso tempo a fondamento di ogni legame. Non sappiamo dove e come Dio vorrà rendersi presente, perciò non è possibile in fondo alcuna gerarchia fra ispirazione artistica e religiosa, esse sono piuttosto da intendersi come due forme della stessa ispirazione, che proprio per questo non possono e non devono essere ricondotte l'una all'altra. La dialettica vita-morte-resurrezione si dispiega come paradigma e metodo: la rivelazione di Dio, il suo essere immagine incarnata, è il suo continuo risorgere nell'operare, nell'essere e nella storia dell'uomo. Senza i Vangeli non potremmo sapere che quell'oscuro predicatore galileo era Dio e non avremmo probabilmente alcuna indicazione su come riuscire a ravvisare e cogliere nell'oggi, nel nostro oggi, la sua presenza in immagine e la sua immagine come sua possibile presenza.

Poesia e mistica in Islam

di Giuseppe Scattolin

Accostando il tema dell'esperienza poetica nella mistica islamica, ossia nel sufismo, occorre prima di tutto chiarire, seppur in modo succinto, i termini della questione. Che cosa s'intende per esperienza mistica? Che cos'è l'esperienza artistica? Come si rapportano a vicenda all'interno dell'esperienza tipica della mistica islamica, ossia del sufismo? Questi sono, ben inteso, temi vasti e difficili, e possono essere delineati nella presente ricerca solo con alcuni tratti generali, lasciando agli studi specializzati una trattazione più esauriente. Alla fine del discorso teorico saranno presentati alcuni testi per dare un assaggio dell'esperienza poetico-mistica in Islam. Occorre infatti sottolineare che tutte e due le esperienze, quella mistica e quella poetica, si definiscono anzitutto non come esperienze teoriche, ma come esperienze pratiche, anzi 'gustative'. Il verbo 'gustare' (in arabo *dhawq*), infatti, ha sempre trovato un ampio spazio non solo nella lingua araba, ma anche in molte altre lingue, quando queste intendono trasmettere delle esperienze mistiche e/o artistiche.

1. *Esperienza religiosa ed esperienza mistica*¹

a. Continuità o contraddizione?

Persone 'spirituali' o 'ispirate', 'santi' e 'mistici', sono fenomeni comuni che accompagnano la storia di quasi tutte le religioni.

¹ Per una introduzione generale alla mistica e alle sue problematiche si veda: E. ANCILLI - M. PAPAROZZI (edd), *La mistica - Fenomenologia e riflessione teologica*, Roma 1984; E. WOODS (ed), *Understanding Mysticism*, London 1981; P.C. ALMOND, *Mystical Experience*

Tali persone sono sovente chiamate 'profetiche' o 'profeti', perché portatrici di un messaggio di rinnovamento per le loro comunità religiose. Tuttavia nell'immaginario popolare la persona mistica assume spesso, e ora soprattutto grazie all'appiattito linguaggio mediatico, l'immagine di un tipo particolare, idiosincratico, asociale, in perenne conflitto con la tradizione religiosa della sua comunità. Il mistico è visto spesso come uno che vive in un mondo estraneo alla quotidianità della vita normale, in un mondo pieno di fatti e avvenimenti straordinari, come miracoli, visioni ecc. Anzi il termine mistico viene spesso usato per esprimere quanto c'è di più bizzarro, stravagante in una cultura, fino a parlare di mistica dei profumi, della moda ecc.

Occorre tuttavia domandarsi se tale immagine del mistico come un carattere idiosincratico, stravagante sia conforme alla realtà dei tipi di mistici che noi conosciamo nelle varie tradizioni religiose. Il mistico deve essere necessariamente un ribelle innovatore in perenne contraddizione con la sua comunità religiosa, in favore di una sua ispirazione privata, assolutamente personale e insindacabile? O non è piuttosto uno che richiama la sua comunità a una fedeltà più radicale al suo messaggio religioso originale, messaggio che la comunità nello spazio delle sue vicende storiche può avere tradito in molte maniere, o annacquato con mille compromessi?

Essere conservatore e innovatore non sono aspetti necessariamente contraddittori all'interno di ogni tradizione religiosa. Le vicende dei mistici reali mostrano infatti che il mistico è innovatore proprio perché si richiama al messaggio divino originale, comunicato alla sua comunità prima di tutte le deviazioni in cui la sua comunità storica può essere caduta. Il mistico appare 'innovatore', 'rivoluzionario', proprio perché ritorna alla radicalità del messaggio originario che fonda la sua comunità religiosa. Egli intende portare la sua comunità al suo fine ultimo e reale, cioè l'incontro con Dio, l'Assoluto, la fonte prima di ogni vera esperienza religiosa. Il mistico non è uno che accetta passivamente l'evolversi storico della sua comunità, adattandosi a tutti i suoi compromessi. Né è uno che introduce arbitrarie innovazioni seguendo gusti e ispirazioni strettamente personali, adottando comportamenti idiosincratici, strani e stravaganti, come le *star* dei media. È vero che tali tipi di

and Religious Doctrine. An Investigation of the Study of Mysticism in World Religions, New York 1982; S.T. KATZ (ed), *Mysticism and Religious Traditions*, New York 1983; C. JONES - G. WAINWRIGHT - Y. EDWARD (edd), *The Study of Spirituality*, London 1996.

mistici riempiono una certa letteratura religiosa a buon mercato, soprattutto nella nostra età di religiosità da 'supermarket', in cui ognuno si fabbrica la propria idiosincrasia religiosa. Ma non è certo questa la figura presente negli insegnamenti dei grandi maestri delle più importanti tradizioni religiose dell'umanità, sia in Oriente che in Occidente. Il vero mistico invece è uno che sottopone la situazione presente della sua comunità al fuoco purificatore della parola originaria e fondante di Dio, è colui che mette se stesso e gli altri di fronte al Dio vivente, che nella Bibbia è chiamato appunto «fornace ardente», fuoco «perenne e purificatore» (Is 6,6; Ger 20,9). Il mistico è colui che intende essere fedele a tale parola originaria di Dio, fonte della vera identità della sua comunità, ed è pronto a sacrificare la propria vita per essa, per diventare un suo vero testimone. Questo è quanto la storia delle mistiche delle varie tradizioni religiose attesta.

b. Esperienza mistica nell'Islam

Dio è la direzione (*qibla*) dell'intenzione (*niyya*),
 l'intenzione è la direzione del cuore (*qalb*),
 il cuore è la direzione del corpo (*jism*),
 il corpo è la direzione delle membra,
 le membra sono la direzione dell'universo creato (*kawn*).²

Questo detto, attribuito a un mistico musulmano del III/IX secolo, Sahl al-Tustarî (m. 283/896), ben esprime la dinamica interna della mistica islamica. Tale dinamica è fondata prima di tutto su di una tensione assoluta verso Dio, tensione che va dall'esterno verso l'interno, coinvolgendo non solo tutto l'essere umano ma anche tutto il cosmo, e infine si trascende in Dio.

Infatti il fondamento primo o il punto di partenza del movimento sufi nell'Islam deve essere ricercato prima di tutto nella professione della fede islamica stessa, cioè la testimonianza dell'assoluta Unità e Unicità di Dio (*tawhîd*): «Non c'è dio se non il Dio (*Allâh*)», afferma la testimonianza di fede (*shahâda*) ripetuta continuamente da ogni credente musulmano. Tale fede è vissuta evidentemente secondo le formulazioni che essa ha ricevuto nel testo sacro dell'Islam, il Corano, che è la prima fonte del linguaggio sufi. Si può e si deve parlare infatti di una vera e propria 'coranizzazione' del

² ABÛ 'ABD AL-RAHMÂN AL-SULAMÎ, *Tabaqât al-Sûfiyya*, Cairo 1986, p. 208.

linguaggio religioso dell'Islam, e conseguentemente della lingua araba in generale, come pure delle altre lingue dei popoli che hanno adottato l'Islam come religione.

Non c'è spazio qui per analizzare in dettaglio tutta la storia della mistica islamica o del sufismo, storia che ne rappresenta la vera fenomenologia, per ricavarne un'immagine generale.³ È sufficiente presentare in breve quella che sembra essere la struttura di fondo dell'esperienza sufi, proposta e accettata correntemente dai sufi stessi.

Il cammino mistico nell'Islam si svolge attraverso tre stadi o tappe fondamentali, indicati dai sufi stessi con i termini seguenti:

La legge (*sharî'a*): tale termine designa la 'strada' (questo è il senso primo del termine arabo) stabilita e rivelata da Dio agli uomini, e che nessuno quindi può cambiare. La legge (*sharî'a*) è riassunta nei cinque pilastri dell'Islam che ogni buon musulmano deve osservare, e il sufi in modo particolare, scrupolosamente. Questo è il punto di partenza per ogni cammino sufi: nessuno può pretendere di essere sufi se non osserva la legge divina (*sharî'a*) rivelata da Dio.

La via (*tarîqa*): tale termine designa la 'via' (questo è il senso primo del termine arabo), cioè un metodo di vita che il fedele segue per vivere la legge divina secondo le intenzioni più profonde intese da Dio. In questa tappa prevale lo sforzo ascetico attraverso cui l'aspirante sufi cerca di purificare il proprio cuore per renderlo disponibile all'azione di Dio. Questo è uno stadio intermedio, ma necessario per giungere al fine del cammino sufi.

La Verità-Realtà (*haqîqa*): tale termine designa la tappa finale del cammino; essa consiste nella 'scoperta' o 'rivelazione' (*fath*) di Dio, suprema realtà e termine ultimo di tutti i simboli religiosi. Il sufi quindi è chiamato a passare dall'esteriorità delle forme all'esperienza personale e viva, al 'gusto' (*dhawq*) della Realtà divina, fonte della vera conoscenza sufi. L'incontro con la Realtà divina comporta necessariamente una profonda trasformazione

³ Per una introduzione generale sulla mistica islamica rimando ai miei libri e alla bibliografia in essi indicata: G. SCATTOLIN, *Esperienze mistiche nell'Islam*, 3 voll., Bologna 1994 (I), 1996 (II), 2000 (III); si veda inoltre A.J. ARBERRY, *Sufism. An Account of the Mystics of Islam*, London 1950; R. CASPAR, *Cours de mystique musulmane*, Roma 1968; A. SCHIMMEL, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill (NC) 1975; A. KNYSH, *Islamic Mysticism - A Short History*, Leiden 2000.

della persona del sufi. La storia mostra che molte volte tale trasformazione comporta esperienze ed espressioni che sembrano essere in contraddizione con la prima tappa, quella della legge. Questo conflitto, in cui la bianca rosa dell'esperienza mistica dei sufi è stata sovente imporporata con il rosso del loro sangue, secondo una diffusa immagine-simbolo della loro esperienza, sembra un dato ineliminabile nel mistero dell'incontro di due libertà: quella dell'uomo e quella di Dio, l'Assoluto, libertà che sempre sorprende e scandalizza coloro che sono legati solo all'esteriorità della legge o dei simboli religiosi.

Ci sono anche altre classificazioni del cammino sufi, ma la presente ha il vantaggio di metterne in risalto la dinamica interna, evidenziandone il movimento di interiorizzazione della legge religiosa, interiorizzazione che si trascende infine nell'incontro-unione con la Realtà-Verità Assoluta (*al-haqq*), Dio stesso. Questa divisione del cammino sufi in tre stadi o tappe viene fatta molte volte corrispondere ai tre livelli fondamentali dell'essere umano, che, secondo una comune antropologia sufi, sono: l'anima (*nafs*), sede dei sentimenti e qualità sensibili; il cuore (*qalb*), sede dei pensieri e delle qualità spirituali; e infine lo spirito (*rûh*) o l'intimo segreto (*sirr*), il luogo delle manifestazioni o rivelazioni divine, là dove la persona umana si apre all'Assoluto, Dio.

Anche per il sufismo rimane assodato che la Realtà-Verità Assoluta (*al-haqq*), Dio, non può essere espressa in formule definite e chiare: essa sorpassa di gran lunga 'quanto l'essere umano può pensare, immaginare, sperare'. L'incontro con Dio comporta un cambiamento radicale della persona umana al punto che i suoi limiti creati sono in qualche modo infranti, dato che il sufi avanza in una realtà illimitata, in un mare di cui non vede le sponde. Quante volte l'immagine del 'naufagare in questo mare' ritorna nelle espressioni sufi! C'è chi si limita a parlare di una vicinanza trasformante (*qurb*) di Dio (*al-Ghazâlî*), o di un annientarsi (*fanâ*) in Lui (*al-Junayd*); ma c'è anche chi giunge a parlare di una inabitazione (*hulûl*) di Dio nel cuore del suo servo (*al-Hallâj*) o di una unione reale (*wahda-ittihâd*) con Lui (*Ibn 'Arabî*). Simili espressioni hanno molte volte scandalizzato i rigidi assertori della pura lettera della legge, i dottori della legge (*ulema*), ma per i sufi tali espressioni sono solo dei balbettii per esprimere una realtà che sorpassa ogni espressione umana. La distanza fra esperienza interiore ed espressione esteriore è stata vissuta profondamente e

anche drammaticamente dai sufi come estasi (*ex-stasis*), cioè come un uscire dai propri limiti, ma anche come diastasi (*dia-stasis*) mistica, cioè come esperienza della distanza infinita tra il relativo e l'Assoluto. Al-Niffarî (m. 366/976), uno dei più profondi pensatori sufi del IV/X secolo, ha bene espresso tale asintotica tensione fra esperienza o visione interiore e la sua espressione o lettera esteriore, in un famoso detto: «Quanto più si allarga la visione (*ru'ya*), tanto più si restringe l'espressione (*'ibâra*)».⁴

2. *Esperienza estetica e Islam*⁵

a. Il principio estetico islamico: Dio è Bellezza

Molte sono le teorie che sono state elaborate riguardo al concetto o idea della bellezza, o sull'estetica. Accenniamo solo ad alcune linee generali di tale soggetto. Nell'epoca classica, greco-romana e rinascimentale, l'arte è percepita come 'imitazione' della natura. Il Bello è una qualità inerente all'Essere in quanto tale, e quindi a tutti gli esseri. L'artista deve intuire e imitare il Bello della natura: l'arte è imitazione. Nel periodo romantico l'arte viene intesa piuttosto come espressione del sentimento personale, del mondo interiore dell'artista. Più tardi, nelle teorie contemporanee, l'arte è letta spesso come espressione del mondo culturale e sociale propria di un preciso contesto umano, incomparabile con altri contesti, o anche come espressione del mondo dell'inconscio umano, sia particolare che generale. Il fenomeno artistico viene analizzato con intensità crescente dai più svariati punti di vista, per cui è difficile dire che ora esiste un'unica estetica, in realtà esistono molte estetiche.

In ogni caso l'espressione artistica sembra debba sempre includere una certo grado di corrispondenza ed equilibrio fra l'espressione oggettiva dell'opera d'arte, la percezione e il sentimento soggettivo, e l'ambito culturale in cui l'opera artistica nasce. Ma affinché tale opera artistica sia pienamente 'umana', essa deve sempre includere, implicitamente o esplicitamente, una riferimento alla trascendenza. La bellezza delle forme finite infatti viene veramente compresa nel

⁴ G. SCATTOLIN, *Esperienze mistiche*, III, p. 104.

⁵ Per una visione generale di tale tema cfr. M.C. BEARDSLEY, *Aesthetics*, in *New Catholic Encyclopedia*, New York 2003², I, pp. 141a-146a, con bibliografia annessa.

suo senso ultimo solo quando rinvia, esplicitamente o implicitamente, alla sua origine, al Bello assoluto e al Sublime, infine alla Realtà assoluta, Dio stesso fonte di ogni senso degli esistenti. È per questo 'senso della trascendenza' implicita in ogni vera opera d'arte che l'esperienza artistica si distingue dalla pura fattualità di produzione di oggetti, come accade nel mondo del lavoro industriale. Per tal motivo si può dire che l'artigiano tradizionale era spesso un artista, come la storia prova. Egli infatti riusciva a esprimere molte volte qualcosa del suo mondo interiore, mondo sempre orientato in un modo o in un altro verso la trascendenza, verso l'Assoluto. L'operaio della fabbrica moderna invece non è né può essere artista, perché è stato ridotto a puro strumento di produzione materiale, fatta in modo meccanico e ripetitivo. Tocchiamo qui un problema che dovrebbe fare riflettere seriamente sul senso profondo del lavoro umano; ma non è qui il luogo di trattare tale argomento.

Anche l'Islam ha sviluppato assai presto una sua visione estetica.⁶ Tale visione è basata in primo luogo sulla percezione dell'universo come segno (*âya/âat*) di Dio, l'Assoluto. Questo è un tema di fondo della rivelazione coranica. In essa l'universo è letto e interpretato come l'insieme dei segni che rimandano a Dio, perché è attraverso di essi che Egli si manifesta e guida coloro che sanno 'comprenderli'. L'universo è quindi nel suo complesso il grande segno o simbolo di Dio, anzi esso viene spesso chiamato il primo libro di Dio, prima di quello rivelato, il Corano. Attraverso l'universo l'essere umano è chiamato alla prima percezione delle qualità divine, dei nomi divini, e quindi della Bellezza divina. Questa visione è stata riassunta in un famoso hadith (detto attribuito al profeta dell'Islam, Muhammad o Maometto) che suona: «Dio, l'Altissimo, è bello (*jamîl*) e ama il bello (*jamâl*)». ⁷ Tale hadith è divenuto la base della visione estetica che ha animato la storia islamica: la realtà vista come un riflesso della qualità divina della Bellezza.

La storia islamica è quindi anche una storia dell'estetica islamica, guidata dalla visione coranica della realtà come manifestazione della Bellezza divina. Molti e vari sono i modi attraverso cui la civiltà islamica ha espresso la sua visione estetica. L'Islam ha

⁶ N. KERMANI, *Gott is schön – Das ästhetische Erleben des Korans*, München 1999.

⁷ Questo hadith è considerato autentico dalla tradizione islamica, cfr. A.J. WENSINCK, *Concordance et indices de la tradition musulmane*, 7 voll., Leiden 1936-1969, I, 407a (Ibn Hanbal 4, pp. 133-134).

certamente assimilato molti elementi provenienti da altre civiltà, in particolare da quella ellenistico-bizantina e persiana, ma anche da quella indiana, cinese, africana ecc., producendo vari tipi di arte islamica. Ma credo vada dato atto che l'Islam è riuscito ad armonizzare tutta la diversità di tali elementi nella visione coranica, basata su di una percezione unitaria della realtà fondata sul suo dogma fondamentale: Dio è Uno, e tale sua Unità è come irradiata nella molteplicità delle forme create, che trovano in essa la loro origine, il loro fine e il loro senso ultimo (*telos*). Non c'è spazio qui per parlare di tutte le manifestazioni artistiche dell'Islam, basta accennare ad alcuni campi più significativi di esse come l'architettura e l'arte ornamentale, la musica e l'arte della recitazione, la calligrafia e l'arte delle miniature o delle grafie illuminate (o 'illuminografie', neologismo necessario!). In tali campi l'Islam ha prodotto indubbiamente dei capolavori artistici che hanno suscitato e suscitano tuttora l'ammirazione universale. Essi sono dei capolavori a livello mondiale, retaggio per tutta l'umanità.

Tuttavia c'è un campo specifico dell'estetica che ha qualificato in modo particolare la civiltà e la cultura islamiche, esso è quello della parola: l'Islam è stato da molti punti di vista una civiltà della parola in modo unico; si può dire che esso ha avuto un vero culto per la parola, in particolare nella civiltà araba, civiltà della lingua della rivelazione divina: la lingua araba.

b. La parola (*kalima*) e il suo ruolo nella letteratura araba⁸

Nella letteratura pre-islamica. Poco o nulla ci è rimasto della storia delle popolazioni che da secoli nel periodo pre-islamico hanno popolato gli immensi deserti e le oasi della 'isola degli arabi', cioè della penisola araba. Solo le parole delle loro poesie, giunte a noi, ci fanno conoscere qualcosa della loro vita e delle loro vicende. I loro versi sono giunti a noi dal periodo direttamente precedente la rivelazione coranica in una forma già perfettamente sviluppata sia dal punto di vista linguistico che metrico, tanto da divenire l'esempio

⁸ Per un accostamento generale alla poesia araba si vedano: A. ARAZI- S. MOREH, *Shi'r*, in *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1997², IX, pp. 448b-465b; A. SCHIMMEL, *Mystical Poetry in Islam: The Case of Maulana Jalaladdin Rumi*, in «Religion and Literature», 20 (1988), 1, pp. 67-80; A. SCHIMMEL, *Rumi's World. The Life and Work of the Great Sufi Poet*, London 2001; F.M. CORRAO (ed), *Antologia della poesia araba*, Roma 2004; F.M. CORRAO, *L'estetica nella poesia del Mediterraneo*, Mazara del Vallo (Trapani) 1999.

e il modello per le generazioni seguenti fino all'epoca moderna. La parola (*kalima*), quella poetica in particolare, occupava un posto fondamentale nella cultura di quelle popolazioni, e la lingua araba, con la sua particolare struttura ricca di ritmi e valenze semantiche, era un mezzo unico per esaltare la forza e la bellezza della 'parola' proclamata e recitata come massima espressione umana. Scrive Francesca Corrao, nota studiosa della letteratura araba:

«Dopo le lunghe ed estenuanti traversate, la recitazione dei versi, durante la veglia notturna (*samar*) attorno al fuoco, rappresentava il momento del ricordo; la parola ritmata nel soffio recitativo del poeta faceva rivivere le gesta, le gioie e i dolori della propria gente. La tradizione orale trasmetteva in canti dai timbri preziosi e dalle cadenze armoniose la memoria storica, l'orgoglio e la virtù, la *muruwwa*, dei cavalieri del deserto. Alla poesia erano legati la fama buona o cattiva di una tribù, o dei singoli individui; per questo il poeta era temuto e ammirato».⁹

Il poeta era colui che possedeva la parola, che percepiva la realtà più profonda (*shâ'ir*) perché, si credeva, posseduto da un proprio 'genio' (*jinn*). La parola del poeta aveva una forza creativa o distruttiva ben superiore alle armi. Anche il profeta dell'Islam, Mohammad (Maometto), che pur non era tenero con i poeti, dirà al suo poeta, Hassân Ibn Thâbit: «Lancia le tue satire contro i Qureishiti; esse saranno per loro più devastanti dei fendenti di spada».¹⁰ La parola del poeta era evocativa prima di tutto della storia della tribù, dei suoi eroi e delle loro imprese belliche da cui la tribù traeva vanto (*fakhr*). Ma essa narrava anche le avventure amorose del poeta (*nasīb*), rappresentava l'aspra natura del deserto in cui i beduini si muovevano (*wasf*). Attraverso l'encomio (*madīh*) il poeta conquistava il principe cui dedicava le sue poesie, ma con le sue satire (*higâ'*) egli poteva distruggere i suoi nemici, e nell'elegia (*rithâ'*) tener vivo il ricordo dei morti della sua gente. Tutti questi generi letterari avevano trovato la loro suprema forma poetica nell'ode (*qasīda*) composta secondo un certo numero di metri, e avente come regola la ripetizione della stessa rima per tutta la sua lunghezza. L'ode (*qasīda*) rimarrà il tipo classico della poesia araba, il suo modello incontrastato fino ai tempi moderni.

⁹ F.M. CORRAO (ed), *Antologia della poesia araba*, p. 12.

¹⁰ Cfr. W. 'Arafat, *Hassân b. Thâbit*, in *The Encyclopaedia of Islam*, III, pp. 271b-273a. Da notare che in arabo il termine *kalima* (parola) deriva dalla radice *klm*, che ha anche il senso di colpire, penetrare e ferire.

L'orizzonte del poeta pre-islamico si identificava evidentemente con quello della sua tribù: il suo universo era tutto qui, nel mondo presente, vicino (*dunyâ*). Il mondo del trascendente, del divino, dell'altra vita (*âkhira*) non lo interessava. Tali realtà erano troppo lontane dalla dura quotidianità della sua vita beduina, portata avanti con bravura e pazienza nell'implacabile aridità della sua terra. Si può dire che il beduino aveva i suoi occhi costantemente puntati sull'al di qua (*dunyâ*), non sull'al di là (*âkhira*). Del resto anche il Corano rimprovera i beduini di essere 'i più grandi miscredenti e ipocriti' (C 9,97).

Per il presente tema occorre infine accennare a un genere particolare di poesia amorosa che si diffuse fra i beduini all'inizio dell'epoca islamica, chiamato il genere dell' 'amore puro, casto' (*al-hubb al-'udhrî*). In queste storie amorose l'amante è descritto come invaso da un intenso amore-desiderio per la sua irraggiungibile amata al punto da dimenticare tutto il resto, concentrato e consumato da tale passione-desiderio assoluto, tanto che se gli viene chiesto: «Chi sei tu?», egli risponde con il nome dell'amata. Anzi se l'amata stessa si presentasse in carne e ossa, egli l'allontanerebbe, perché l'amata reale è ormai un velo per la sua 'amata ideale'. La più famosa di tali storie è quella di Majnûn Laylâ (il Pazzo di Laylâ). La sua storia avrà molto influsso sui sufi, e le sue espressioni amorose diverranno modelli su cui i sufi forgeranno le proprie espressioni di amore assoluto per Dio. Sembra infatti che anche la famosa espressione di al-Hallâj «Io sono il Vero-Reale (*Haqq*), Dio», sia stata coniata in fine secondo l'espressione di Majnûn «Io sono Laylâ».

– La parola coranica.¹¹ Se la parola è stata l'elemento fondamentale della cultura araba, essa ha assunto la sua piena centralità e forza nella rivelazione coranica. Il Corano, il libro della rivelazione divina, rappresenta per il credente il culmine dell'espressione della lingua araba. In ogni caso, dal punto di vista storico, esso rappresenta indubbiamente una vera e propria rivoluzione linguistica della lingua degli arabi, e questo a due livelli.

¹¹ L. MASSIGNON, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris 1999, p. 104. Sempre utili a tale proposito sono le riflessioni sull'importanza della parola coranica nella vita islamica proposte da L. MASSIGNON in *Essai*, pp. 45-49, e in *La passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam*, 4 voll., Paris 1975, III, pp. 27-29. Le sue riflessioni sono state continuate e completate da P. NWYIA, *Exégèse coranique et langage mystique*, Beyrouth 1991, in particolare l'*Introduzione*, pp. 1-17.

Prima di tutto il Corano rappresenta una radicale riforma dell'universo linguistico arabo nel suo contenuto. Il linguaggio religioso, che era al margine dei temi di fondo della poetica pre-islamica, viene a occupare ora il centro del vocabolario poetico arabo al punto che si può e si deve parlare di una vera e propria 'coranizzazione' della lingua araba e in seguito anche di tutte le altre lingue islamiche, radicalmente influenzate nel campo religioso dalla lingua coranica. Tutti i campi semantici vengono ora subordinati al linguaggio religioso, e in questo è proprio la parola *Allâh* (Dio) a occupare il centro assoluto: questa diviene la parola-focale o la parola-chiave attorno cui è organizzato tutto il vocabolario coranico, e conseguentemente tutta la lingua araba. Lo studioso giapponese Toshihiko Isutzu, a conclusione di una dettagliata analisi semantica del testo coranico, afferma infatti che il linguaggio coranico è radicalmente 'teocentrico', perché: «nel vocabolario coranico è la parola *Allâh* a essere la parola-focale al massimo grado, dominante tutto il suo campo linguistico». ¹²

Ma il Corano, essendo 'la parola eterna di Dio rivelata' nel tempo, rappresenta pure per il credente la massima espressione linguistica in assoluto. La sua forma è dal punto di vista linguistico un 'miracolo' (*i'jâz*) che non può essere imitato nemmeno lontanamente da nessuna creatura. La parola coranica è infatti la stessa parola creatrice di Dio che quando vuole creare qualcosa dice solamente: «Sii, ed essa è» (*kun fa-yakûn*, C 3,47 ss.). Quindi per il credente il Corano è il miracolo per eccellenza, che deve rimanere sempre presente nella sua mente e nel suo cuore, soprattutto mediante la pratica della sua incessante ripetizione (*dhikr*) e del suo continuo approfondimento interiore (*istinbât*). Per tal motivo l'orientalista francese, L. Massignon, ha sostenuto giustamente che il Corano è la vera sorgente della vita mistica nell'Islam. Egli scrive, al termine di un'accurata analisi lessicale:

«Il lungo inventario precedente permette di affermare che è dal Corano, costantemente recitato, meditato, praticato che procede la mistica islamica, nella sua origine e nel suo sviluppo». ¹³

Attraverso il testo coranico il credente ha accesso alla presenza di Dio, attraverso di esso egli comprende i segni di Dio cogliendo

¹² T. ISUTZU, *God and Man in the Koran*, Tokyo 1964, p. 31.

¹³ L. MASSIGNON, *Essai*, p. 104.

in essi un lampo della grandezza e della bellezza divina. Il Corano è quindi per il credente musulmano l'epifania di Dio nel tempo, il segno supremo della sua maestà e bellezza, e quindi un miracolo estetico da tutti i punti di vista. Questo spiega la cura con cui esso è stato scritto, ornato, illuminato, impreziosito di tutti i tipi di arte grafica lungo la storia islamica.

Il linguaggio coranico «non è né poesia né prosa, ma Corano (*Qur'ân*)»: così viene definito il genere linguistico del Corano nella tradizione islamica. Il Corano crea un tipo di linguaggio nuovo, esso rappresenta un *unicum* linguistico, al di là di tutte le forme letterarie che lo precedono e lo accompagnano e lo seguono. Per il credente infatti esso proviene dalla Realtà increata e creante (*al-haqq*), e perciò carico di tutta la forza della Parola creatrice. I simboli, le metafore, le varie forme linguistiche che in esso ricorrono non sono dei semplici ornamenti linguistici esterni, ma sono l'espressione percepibile di un insieme di significati trascendenti, in ultima analisi del mistero di Dio stesso. Attraverso la parola coranica il credente è quindi messo in contatto con il mondo invisibile del 'Mistero' (*al-ghayb*). Ecco perché un vero accostamento al testo coranico non può essere fatto mediante uno puro studio linguistico, ma solo con la pratica incessante della sua ripetizione continua (*dhikr*) e del suo approfondimento interiore (*istinbât*), per poterlo assimilare ed essere trasformati dalla sua forza creatrice, come sottolinea L. Massignon. Non si può quindi capire l'arte linguistica araba, e specialmente quella dei sufi, senza prendere in considerazione il suo radicale riferimento al linguaggio coranico come sua fonte, modello e ispirazione.

3. *La parola sufi*¹⁴

Con il trascorrere del tempo le composizioni poetiche arabe divennero sempre più ripetitive, verbose, distanti dalla prima esperienza creativa. La parola, ricevuta dalla tradizione con le sue forme standardizzate si impose con tale forza da diventare quasi un fine in se stessa, e la sua imitazione l'unica espressione possibile.

¹⁴ È sempre utile leggere a proposito della natura, nascita e sviluppo del linguaggio sufi le riflessioni di L. MASSIGNON, *Essai*, pp. 104-134, e quelle di P. NWÛA, *Exégèse coranique*, pp. 1-17.

Ornamenti sempre più artificiosi e ingegnosi diventeranno preponderanti; il gusto delle immagini più inverosimili e contorte verrà coltivato col passare del tempo in modo sempre più pedissequo. I temi e i modelli del passato vengono ripetuti all'infinito senza una vera ispirazione rinnovatrice, se non nel senso di una loro complicazione formale. La verbosità è stato il pericolo mortale che ha gravato su tutta la letteratura araba passata, salvo nobili eccezioni, fino ai tentativi di un suo rinnovamento radicale operati da molti compositori arabi nell'epoca moderna.

a. La novità del linguaggio sufi

Il sufismo rappresenta da questo punto di vista un'eccezione, o una novità. Il sufismo infatti crea un linguaggio nuovo, il linguaggio dell'esperienza, perché, come diceva al-Ghazâlî, i sufi «sono persone che hanno reale esperienza degli stati spirituali (interiori) (*ahwâl*), e non persone che fanno discorsi (*aqwâl*) su di essi».¹⁵ Il sufi infatti parla per la forza di un'esperienza che lo urge dall'interno a esprimersi, ed è da tale esperienza, spesse volte altamente drammatica e personale, che un linguaggio nuovo scaturisce. Paul Nwyia nel suo saggio sul linguaggio sufi afferma infatti che:

«È stato attraverso i sufi che un linguaggio autentico, quello dell'esperienza, è nato nella lingua araba ... Il sufi ... è quell'essere umano che scopre il proprio linguaggio esplorando la propria esperienza».¹⁶

Occorre però sottolineare che l'esperienza dei sufi non nasce da un ripiegamento introspettivo su di sé, come è il caso delle analisi psicologiche moderne. L'esperienza sufi è suscitata, illuminata, guidata dall'esperienza dell'incontro con la Parola della rivelazione, la parola creativa del Libro rivelato, il Corano. È da tale profondo incontro che il sufi scopre se stesso e il suo Signore. La conoscenza di sé è realizzata sempre nella luce della parola rivelata. «Chi conosce se stesso conosce il suo Signore», dice un hadith.¹⁷ La parola sufi quindi attinge al linguaggio creativo del Corano,

¹⁵ Citato in G. SCATTOLIN, *Esperienze mistiche*, III, p. 183

¹⁶ P. NWYIA, *Exégèse coranique*, p. 4; questo è il punto di fondo dello studio linguistico di Paul Nwyia.

¹⁷ Questo hadith, pur non trovandosi nelle raccolte ufficiali di hadith, è diventato per i sufi uno dei riferimenti fondamentali per la loro esperienza e la loro visione mistica.

lo fa proprio, lo assimila, fino a che esso crea nell'intimo del sufi un'esperienza nuova, frutto della vicinanza, della presenza di Dio, il Mistero assoluto. Il sufi entra in tal modo in una dimensione nuova: egli sparisce a se stesso, è annientato e annullato (*fanâ'*) a sé per sussistere (*baqâ'*) solo in Dio. A tale livello di trasformazione anche la sua percezione del reale viene totalmente trasmutata. Il sufi cercherà di tradurre in qualche modo la sua esperienza trascendente in linguaggio umano, per comunicarla ad altri, o anche solo per esprimerla a se stesso, com'è il caso per molti di essi. I sufi faranno ricorso a tutti i tipi di forme, temi e artifici letterari per esprimere tale esperienza interiore. Le immagini della natura, tutti i generi della letteratura amorosa, e in particolare il linguaggio dell'unione amorosa, sono entrati assai presto nel vocabolario dei sufi. Questi diventeranno nel tempo sottili analizzatori degli stati interiori dell'animo umano, e indagatori assidui dell'abisso dei suoi desideri e delle sue immaginazioni. Ma alla fine essi giungeranno inevitabilmente alla constatazione che il linguaggio umano è sempre troppo limitato e le sue espressioni sempre troppo ristrette per contenere la profondità e l'ampiezza della loro esperienza interiore. A tale proposito al-Niffarî ha bene espresso tale irriducibile aporia fra esperienza o visione interiore ed espressione o lettera esteriore nel suo famoso detto sopra riportato: «Quanto più si allarga la visione (*ru'ya*), tanto più si restringe l'espressione (*'ibâra*)».

b. Due direzioni dell'esperienza e del linguaggio sufi¹⁸

Il discorso sull'esperienza sufi e sulla molteplicità e varietà delle sue espressioni linguistiche, dei suoi motivi, delle sue immagini e dei suoi simboli, rappresenta, come si può immaginare, un campo molto vasto e un discorso lungo e complesso. È impossibile riassumere tutto questo in poche righe, anche per il fatto che non è stato ancora completamente esplorato. Presento qui due aspetti dell'esperienza sufi e del loro linguaggio, aspetti che esprimono in certo senso l'inizio e la fine del cammino sufi, che si riflettono

¹⁸ Per una prima introduzione al rapporto fra sufismo e poesia si vedano: A. SCHIMMEL, *As Through a Veil*, New York 1982, in particolare *The Development of Arabic Mystical Poetry*, pp. 11-48; E. UNDERHILL, *Mysticism and Symbolism*, in *Mysticism*, New York 1930¹², pp. 125-148; G. PATTARO, *Il linguaggio mistico*, in E. ANCILLI - M. PAPAROZZI (edd), *La mistica - Fenomenologia e riflessione teologica*, I, pp. 483-506; C.-A. KELLER, *Le rôle de l'imagination*, in *Approche de la mystique*, Le Mont-sur-Lausanne 1989, I, pp. 149-212.

nelle loro espressioni linguistiche e che quindi possono aiutare il lettore a comprenderne il senso.

– La fase ascendente. Questa fase rappresenta il cammino che va dalle creature al Creatore, dal relativo all'Assoluto. Il sufi, illuminato dalla parola rivelatrice e dalla propria percezione interiore (*basîra*) si apre alla lettura dei segni del creato, sta in ascolto della voce delle creature, fa risuonare in sé il ritmo dell'universo, poiché tutto gli parla della sua Origine prima, della Potenza che tutto sostiene, in una parola di Dio. Ogni cosa non è per lui che un segno, una traccia dell'onnipotenza e della sapienza del Creatore: tutte le cose parlano di Dio, il loro desiderio è rivolto a Lui, e in lontananza esse ne indicano il Mistero. Il sufi allora è preso da un desiderio profondo per Lui, e si avvia sul sentiero che porta a Lui occupandosi totalmente del ricordo di Lui, allontanandosi da tutto, dimenticando tutto il resto. Dio diventa per il sufi la meta suprema del suo amore, il suo unico e supremo Amato, ma un Amato ancora assente, lontano, racchiuso nei veli del suo Mistero. Le cose, le creature sono solo tracce (*âthâr*) della Sua presenza che il sufi segue con tutto il suo desiderio e con tutte le sue risorse. In tale stato Dio è sì la meta suprema del sufi, suo supremo desiderio, ma non ancora la pienezza della Sua presenza trasformatrice.

– La fase discendente. Questa fase rappresenta il cammino che va dal Creatore alle creature, dall'esperienza della Realtà creante alla realtà creata. Questo avviene dopo l'incontro trasformante con l'Assoluto, incontro che cambia il sufi nelle profondità del suo spirito. Allora egli può dare espressione a una pienezza che lo invade e lo riempie, a una visione che lo annienta e lo trasforma. Egli ora guarda alle cose non più dal basso dell'esperienza umana, empirica, ma dall'alto o dalla profondità della sua attuale esperienza, cioè dal punto di vista del Reale assoluto, della parola creatrice che tutto produce e tutto sostiene. Anzi, come molti di essi attestano, i sufi sentono nascere dal loro interno la parola creatrice che investe le cose, caricandole di sensi e dimensioni nuove. Le cose diventano allora simboli parlanti, carichi della presenza di Dio e della sua luce, espressioni della sua onnipotenza e della sua misericordia. Allora il sufi si esprime non tanto con parole e immagini già fatte e usate nel comune parlare umano. Egli crea un suo linguaggio nuovo, un linguaggio che nasce dalla sua nuova esperienza, dalla presenza trasformante dell'Assoluto. È un linguaggio che trasfigura

l'universo, che investe le cose di sensi nuovi, proiettando su tutto la dimensione dell'eternità. Le cose diventano simboli parlanti del Mistero assoluto. Il linguaggio del sufi si trasforma allora in linguaggio estremamente simbolico, a volte ermetico, tanto distante è la Realtà sperimentata dalle possibilità del linguaggio umano. Alla fine infatti molti sufi faranno rientrare il loro linguaggio nel silenzio. Non il silenzio vuoto di chi non sa cosa dire a causa della sua ignoranza, ma il silenzio di pienezza di chi non trova parole per esprimere quello che esperisce. Allora solo il silenzio diventa l'espressione suprema di tale stato: il silenzio originario che ha preceduto il travaglio della creazione, e che perciò è anche il silenzio finale dove la creazione troverà il suo riposo nella contemplazione del Mistero.

Tale esperienza del Mistero divino è stata molto feconda in tutte le letterature islamiche di tutte le lingue che i sufi provenienti da vari contesti linguistici hanno usato per esprimere tale esperienza vitale, profonda e ineffabile. Occorrerebbe aprire qui il vasto capitolo della storia della letteratura sufi per cercare di avere una percezione seppur limitata della sua ricchezza. Mi limito a ricordare qui i nomi di tre poeti che rappresentano il culmine della poetica sufi in tre delle principali tradizioni letterarie dell'islam: nella letteratura araba emerge Ibn al-Fârid (m. 632/1235), soprannominato il 'Principe degli amanti', nella letteratura persiana domina Jalâl al-Dîn Rûmî (m. 672/1273), e nella letteratura turca brilla Yûnus Emre (m. ca. 720/1320).

Per fare gustare qualcosa della poetica sufi, dato che in fondo di questo si tratta e non basta fermarsi ad astratte, per quanto interessanti, speculazioni, riporto alcuni testi sufi, mettendo in luce quale dei due aspetti, discendente o ascendente, sia prevalente in essi. Ma, com'è facile intuire, i due aspetti non sono sempre chiaramente separabili, essi infatti si intrecciano in continuazione nell'esperienza concreta dei sufi, conferendole colore, dinamicità e drammaticità. Dio infatti secondo la visione coranica è nello stesso tempo il Manifesto e il Nascosto, il Primo e l'Ultimo, l'Immanente e il Trascendente. Egli è infatti la coincidenza degli opposti (*coincidentia oppositorum*), come molti filosofi affermano, o meglio, come amo dire, Egli è il trascendimento degli opposti in una sintesi superiore in cui gli opposti si richiamano, si ritrovano, si riconciliano a vicenda senza cessare di essere opposti, e senza annullarsi.

Râbi'a al-'Adawiyya (m. 185/801): la via dell'amore puro

*L'amore perfetto*²⁰

Ti amo di due amori: uno di passione
e uno di cui Tu solo sei degno.

L'amore di passione consiste
nell'occuparmi con il ricordo di Te
(escludendo) ogni altra cosa.

L'amore di cui Tu solo sei degno è
che tu tolga i veli sicchè io Ti veda.

Non a me va la lode in questo (amore) o in quello,
ma a Te la lode e in questo e in quello.

Râbi'a esprime in questi versi il suo amore come desiderio di una rivelazione e di un incontro con il suo Amato che possono venire solo da Lui; è il desiderio per Lui, nella Sua assenza e nella speranza dell'incontro.

Dhû l-Nûn al-Misrî (m. 245/859): l'ebbrezza dell'estasi

*Le creature proclamano la gloria di Dio*²¹

O mio Dio,
non ho mai inteso il grido di un animale,
né il fruscio delle fronde degli alberi
né il mormorio dell'acqua
né il soave canto degli uccelli,
né percepito il dolce invito dell'ombra,
o il sibilo del vento,
o il fragore del tuono,

¹⁹ Presentiamo alcuni testi sufi accompagnati da un breve commento per una loro comprensione. Per una conoscenza più completa di alcuni autori e testi arabi citati si veda G. SCATTOLIN, *Esperienze mistiche*, I-III.

²⁰ *Ibidem*, I, pp. 59-60.

²¹ *Ibidem*, I, p. 64.

senza constatare che essi testimoniano
della tua Unicità,
che nulla al mondo è uguale a Te,
che Tu domini e non sei dominato,
che Tu sai tutto e niente ignori,
che Tu sei misericordioso e non opprimi
con i tuoi rimproveri,
che Tu sei giusto e non commetti ingiustizia,
che Tu sei veritiero e non menti mai.

Il sufi in forza della sua esperienza interiore e dell'illuminazione che riceve da Dio ha una visione diversa delle creature; egli è capace di comprenderne il linguaggio segreto che è quello con cui ogni creatura nel suo modo particolare glorifica il suo Creatore. Solo il sufi comprende tale linguaggio e diviene così il vero interprete dell'universo. Il movimento qui va dalle creature al Creatore.

Abû l-Hasan al-Nûrî (m. 295/907): il pazzo di Dio

*Piango come una colomba*²²

Una colomba all'alba singhiozza
su di un ramo
e canta il suo dolore.

Senza dubbio sono i miei pianti
che inquietano il suo sonno;
senza dubbio sono i suoi pianti
che turbano il mio sonno.

Essa emette la sua pena in grida
che non posso comprendere.
Essa pure intende i miei pianti
e il mio grido
senza comprendere.

Io però la comprendo:
so che è la passione
che la fa gemere.

²² *Ibidem*, I, pp. 91-92.

Essa pure deve comprendermi,
infatti è l'Amore
che mi tormenta.

Il pianto della colomba richiama a al-Nûrî il suo desiderio e il suo rimpianto per l'Amato assente; solo quella colomba può comprendere il suo stato d'animo. Anche qui è il desiderio nell'assenza dell'Amato a dominare il sentimento del sufi.

Al-Husayn Ibn Mansûr al-Hallâj (m. 309/922): il martire d'amore

*Mio desiderio!*²³

Sono nello stupore
per me, per Te:
o mio sommo desiderio!

Tu mi hai avvicinato a Te,
tanto che ho creduto
che Tu eri me.
Poi Ti sei nascosto nell'estasi,
tanto che mi hai annientato
in Te.

O senso del mio vivere!
O riposo,
nella mia sepoltura!

Fuori di Te non ho confidente,
nella mia paura
e nel mio desiderio.

Nei giardini
delle Tue segrete confidenze
risiede tutta
la mia scienza.
E se ho ancora un desiderio,
sei Tu,
che sei tutto
questo desiderio.

²³ *Ibidem*, I, pp. 116-117.

La vicinanza dell'Amato aumenta il desiderio per Lui; la vicinanza e la confidenza dell'Amato riempiono il sufi e lo trasportano sempre più, aumentando il suo desiderio per Lui. Qui l'esperienza della presenza domina, ma ancora come desiderio e non come possesso pieno.

*Il vero tawhîd*²⁴

Fammi uno con Te,
o mio Unico,
nella vera attestazione
della Tua Unità:
a ciò nessun sentiero umano
può condurre!

Io sono
un Reale testimone,
ma solo il Reale
è Reale testimone
del Reale,
rivestendosi di Se stesso:
fra noi ormai più non c'è
separazione!

Ecco che il tutto si illumina
di raggi splendenti,
scintillanti.

Desiderio dell'unione con l'Amato ed esperienza della sua presenza sono unite in un solo movimento e in una sola invocazione. Nell'unione il sufi è trasformato in testimone del Reale, perché la presenza dell'Amato divino domina ormai ogni sua potenza al punto che il sufi non vede né percepisce che Lui solo.

*Ho un amico nelle solitudini*²⁵

Ho un amico che visito
nelle solitudini,
presente, assente
agli sguardi.

Non mi vedi stare
in suo ascolto,

²⁴ *Ibidem*, I, pp. 125-126.

²⁵ *Ibidem*, I, pp. 120-121.

quasi a percepire
le parole
che dice.

Sono parole,
ma senza forma o suono,
non come un linguaggio
di suoni.

Quasi fossi io a parlare
a Lui
nell'intimo di me stesso,
o la mia essenza
alla mia essenza.

Presente, assente,
vicino, lontano:
nessun segno può
definirLo.

Egli
è più vicino
di quanto sia il pensiero
alla percezione,
e più intimo
della scintilla della ispirazione.

L'Amato è nello stesso tempo vicino e lontano, presente e assente; è tale gioco d'amore che inebria il sufi facendogli dimenticare tutto il resto, anche se stesso.

*Io sono Colui che amo*²⁶

Io sono Colui
che amo,
e Colui che amo
è me:
siamo due spiriti
che abitano
un solo corpo.

Se tu mi vedi,
vedi Lui:

²⁶ *Ibidem*, I, p. 127.

se tu vedi Lui,
vedi Noi.

L'unione più intima è espressa nelle parole più semplici, parole che ogni amante dice alla sua amata. In tali semplici parole il sufi racchiude, esprime e nasconde il mistero profondo della sua unione, anzi della sua identificazione con il suo Amato, l'Assoluto: egli, il sufi non esiste più in se stesso, ma solo nell'Amato, i due sono uno!

'Abd al-Jabbâr al-Niffarî (m. 366/976): l'uomo della visione suprema

La stazione della sua visione (ru'yati-hi)

Questa stazione, la 58a del suo libro, costituisce senza dubbio uno dei punti culminanti dell'esperienza mistica di al-Niffarî. Egli è posto alla presenza del suo Signore e investito del suo atto creatore. Le creature sono viste da lui nell'istante del loro apparire nella creazione. Per tal motivo esse assumono un senso più profondo di quello esteriore conosciuto attraverso la scienza naturale.²⁷

E scrissi: il mio Signore si è rivelato a me mediante una rivelazione (*ta'arruf*) in cui mi ha fatto vedere l'apparire [il venire all'essere] delle cose (*badu al-ashyâ'*) da parte Sua. E quando vidi l'apparire delle cose da parte sua io presi dimora in tale visione che è la visione dell'apparire delle cose da parte Sua. Poi non ebbi più forza di persistere nella visione [dell'apparire] 'da parte Sua', ma ebbi la visione dell'apparire e la scienza che questo [apparire] è 'da parte Sua', ma non la visione che esso [apparire] è 'da parte Sua'. Allora mi sopravvenne l'ignoranza (*jahl*) e tutto quanto essa contiene: essa mi si presentò da parte di tale scienza [dell'apparire]. Ma il mio Signore mi restituì alla Sua visione e la mia scienza rimase nella Sua visione, ed Egli non la bandì finché non rimase in me nessuna scienza [proveniente] da cosa conosciuta. Ma Egli mi fece vedere nella Sua visione che è Lui colui che manifesta [origina] tale scienza, e che Lui l'ha resa scienza e mi ha procurato l'oggetto della scienza.

Il contenuto della visione del sufi è l'atto creativo con cui Dio fa apparire, cioè venire all'essere, tutte le cose (*badu al-ashyâ'*); tale atto da parte di Dio è

²⁷ *Ibidem*, III, pp. 122-124.

anteriore a ogni differenziazione creaturale. La vera scienza delle cose è derivata da tale scienza creativa di Dio. Ma il sufi non può stare da solo in tale scienza senza il sostegno di Dio.

Quindi egli mi fece sostare in 'Lui' (*huwa*), ed Egli Si rivelò a me secondo il 'Lui' che è 'Lui' e non il 'Lui' delle lettere. Il senso del 'Lui' delle lettere è che tu voglia un 'Lui' dell'indicazione, un 'Lui' dell'inizio, un 'Lui' della scienza, un 'Lui' del velo e un 'Lui' di una direzione determinata. Ebbi quindi conoscenza della rivelazione secondo il 'Lui' che è 'Lui', e vidi 'Lui'. Ed ecco: non c'è 'Lui' che sia 'Lui' se non 'Lui', e ciò che è [chiamato] 'Lui' al di fuori di 'Lui' (*siwâ-hu*) non è 'Lui'. E vidi che la rivelazione non si manifestava da ciò che è altro da 'Lui' (*siwâ-hu*), e vidi che ciò che è altro da 'Lui' non si rivelava al mio cuore.

Il pronome 'Lui' (*huwa*) è un termine importante nel linguaggio sufi: esso indica Dio nella sua pura essenza che trascende ogni nome e ogni qualificazione. «Non c'è 'Lui' che sia 'Lui' se non 'Lui'»: questa è la riformulazione niffariana della formula di fede islamica «Non c'è Dio se non Allâh». La rivelazione e la visione di Dio come 'Lui' non possono essere fatte che da 'Lui' solo: ciò che è altro da 'Lui' (*siwâ-hu*) è alterità e quindi non può né rivelare 'Lui' né pretendere di essere 'Lui'.

E mi disse: Se qualcosa al di fuori di Me si presenta al tuo cuore non cercare nelle cose la tua guida [prova, per Me], né dalla forza di una cosa su di un'altra: le cose infatti continuano a presentarsi di nuovo a te e colui che si presenta a te da dietro le cose ritorna continuamente a te per tentarti [verso l'alterità]. Cerca la tua guida verso di Me con il Mio proprio segno (*âyat-î*): questo è la Mia rivelazione (*ta'arruf-î*) per te. Vedrai allora che tutte le cose non hanno rivelazione per se stesse ma solo per Me, e vedrai che le loro essenze sono oggetto di visione, e vedrai che non c'è rivelazione se non per Me, e vedrai che Io non sono oggetto di visione [visibile].

Le indicazioni e le prove per Dio non vanno cercate in ciò che non è Dio, questo è un grande inganno. Esse possono essere trovate solo nel segno (*âya*) che Dio stesso dà, e questo segno è la sua auto-rivelazione (*ta'arruf-î*) che proviene da Lui stesso, non dalle cose. Dio poi non è oggetto di visione come lo sono le cose visibili, poiché anche nella visione Egli è soggetto e mai oggetto contemplato come lo sono le cose.

[Il Signore] mi fece sostare e mi disse:

‘Di’ al sole: O tu [creatura] scritta con la penna del Signore! Mostra il tuo volto, distendi le pieghe del tuo vestito e va’ dove vedi la tua gioia secondo il tuo intento. Manda la luna davanti a te, e le stelle fisse ti circondino. Cammina sotto la nuvola e sorgi sulle profondità delle acque; non tramontare all’occidente e non sorgere dall’oriente, e fermati all’ombra. Tu sei infatti la misericordia del Signore e la Sua santità, ed Egli ti manda a chi vuole, Questa è la guida di Dio con cui Egli guida chi vuole; in questo modo Dio fa scendere la rivelazione. Muoviti, o tu che dormi, e sii nella sicurezza, o tu che sei nascosta, perché hai lasciato andare le tue redini e il Signore ti ha parlato nel segreto’.

Giunto alla visione suprema del suo Signore, al-Niffarî guarda alle creature con lo sguardo del suo Signore: Egli si fa incontro a esse con i segni del suo amore. Il linguaggio di al-Niffarî assume qui un tono profetico, che richiama molte immagini dei profeti biblici. Ritorna qui l’immagine della sposa che si fa incontro allo sposo. In questo come in altri detti le creature fisiche sono cariche di un simbolismo religioso e salvifico. Il sole diventa il simbolo-segno della misericordia divina con cui Dio darà la vita ai morti. Da notare che il nome del sole in arabo è femminile, perciò tutti i pronomi corrispondenti sono al femminile. Per conservare il tono del testo arabo e poter usare i pronomi al femminile abbiamo aggiunto al sostantivo sole il termine creatura.

[Così dice il Signore:]

‘O tu che dormi (femm.)! Su’, svegliati e sii nella gioia: perché Io ho fatto scendere la tavola (*mâ’ida*) su cui sgorgano le fonti del cibo e delle bevande. Essi verranno a te e Mi vedranno alla tua destra e alla tua sinistra: essi saranno il tuo aiuto e vinceranno perché chi li combatte combatte Me, ma Io sono il vincitore. Espanditi (femm.), o tu che eri nelle strettezze, perché Io ho liberato i tuoi prigionieri ed ho aperto le porte davanti a te. Orna te ed i popoli del Mio splendore, poiché Io ho dissipato da te la tristezza ed ho riempito il tuo cuore di gioia. Tutti i popoli si schiereranno in un’unica schiera per il Mio arrivo, ed Io arriverò improvvisamente. Non essere stupita né perplessa: dopo di questo, non Mi assenterò che una volta sola; poi Io apparirò e non Mi assenterò più. Allora vedrai i Miei amici antichi soggiornare [con Me] nella gioia’.

²⁸ *Ibidem*, III pp. 151-152.

La discesa della tavola imbandita (*mâ'ida*) è nel Corano (C 4,112 ss.) uno dei segni della missione di Gesù: essa è diventata pure un segno della salvezza escatologica. Si annuncia qui l'arrivo del Signore: allora ci sarà abbondanza di cibi, la gloria e la gioia del Signore avvolgeranno tutti i popoli. Anche qui il pronomi della seconda persona sono al femminile, segno del rapporto Sposo-sposa fra il Creatore e le sue creature.

'Umar Ibn al-Fârid (m. 632/1235): la realtà del Sé universale

*Le dimensioni eterne del Sé*²⁹

Non sono da rimproverare
se rivelo le mie sublimi qualità
e elargisco ai miei seguaci i miei doni.

La mia appartenenza è indicata nelle parole 'o più vicino'
dettemi dall'elargitore dell'unione (Muhammad)
quando mi salutò (accogliendomi in essa).

Fui fatto vedere che io ero là, e veramente lo fui,
e vidi che lui era me
e la luce era il mio splendore.

La sua vera esistenza è quella della Luce prima ed eterna, identificata dalla tradizione sufi col Logos islamico, cioè la Realtà eterna di Muhammad. Questa è la Luce prima in cui Dio creò l'intero universo; il sufi si è identificato completamente con tale sublime Realtà per questo può elargire ai suoi discepoli tale scienza sublime.

Per mezzo di me la valle (del Sinai) fu resa santa,
e in essa levai i miei sandali dandoli alla mia gente,
e distribuii con larghezza i miei favori.

Ho scorto le mie luci e fui guida verso di esse;
meraviglia di un'anima,
che fa luce (quindi guida) verso se stessa.

Egli, nello stato di identificazione con la Luce prima, è la fonte delle rivelazioni profetiche; egli è la luce che splende a Mosè e il Mosè che si dirige verso di essa: egli è la guida verso la sua stessa luce. Egli infatti è colui che appare e colui cui appare. Paradossi di tale stato sublime.

²⁹ *Il Grande Poema Mistico (al-Tâ'iyyat al-kubrâ)* di Ibn al-Fârid, vv. 750-761; cfr. la mia edizione critica del suo *Canzoniere, The Dîwân of Ibn al-Fârid*, Il Cairo 2004, pp. 142-143 (testo arabo).

Ho fondato i miei (monti) Sinai (luogo delle rivelazioni mistiche)
ed in essi ho conversato con me stesso,
ho realizzato i miei desideri,
e la mia essenza era il mio interlocutore.

Egli è il luogo delle rivelazioni mistiche, cioè i cuori dei sufi in cui egli si rivela a se stesso e conversa con se stesso.

La mia luna piena non tramontò mai,
né mai il mio sole si occultò;
per mezzo di me si orientano
tutti gli astri splendenti.

Le stelle delle mie sfere celesti si sono mosse nel mio dominio
secondo la mia disposizione,
e i miei angeli
si sono prostrati al mio potere.

Il cosmo fisico è simbolo del cosmo spirituale: il sole è il simbolo dell'Essenza divina e della sua luce che si riflette in pieno nella luna piena; questa rappresenta l'Uomo Perfetto ripieno della luce divina, la Luce prima; le stelle attorno sono gli altri sufi che ricevono la loro luce dalla luce dell'Uomo Perfetto, e quindi dipendono in tutto da lui.

Nel mondo della reminiscenza
l'anima possiede la scienza preesistente;
la prendono come guida da me
miei discepoli.

Egli è l'Uomo Perfetto, che possiede la scienza eterna ricevuta dalla sua Origine prima, l'Essenza divina, di cui è piena manifestazione; da lui tutti gli altri sufi ricevono la scienza divina.

Venite alla mia unione eterna;
in essa trovai gli anziani della gente,
come inesperti fanciulli.

Dal resto di ciò che ho lasciato (nella mia coppa)
bevvero i miei contemporanei
e anche quelli che vennero prima di me:
tutte le loro virtù non sono che il superfluo (della mia sovrabbondanza).

Solo da lui tutti gli altri sufi ricevono la vera scienza; senza di lui essi non sono che inesperti fanciulli, e perciò devono farsi suoi discepoli. Tutte le virtù dei sufi, antichi e moderni, provengono da lui. Ma esse per lui non sono che superfluità, ciò che sovrabbonda della sua abbondanza. Ibn al-Fârid canta nei suoi versi la scoperta del suo Sé profondo, identificato con l'Uomo Perfetto, pura immagine del Logos divino.

Muhyî al-Dîn Ibn 'Arabî (m. 638/1240): nel mare dell'unione universale

*Invito all'amore*³⁰

O mio diletto, ascolta!
Io sono la realtà del mondo,
il suo centro e la sua circonferenza,
le sue parti ed il suo tutto.

Io sono la volontà fissata fra il cielo e la terra,
non ho creato in te la sua percezione
se non per essere io stesso oggetto della mia percezione.

Se dunque tu mi percepisci, percepisci te stesso,
ma non riusciresti a percepirmi attraverso te stesso.

È attraverso il mio occhio
che tu vedi me e vedi te stesso,
non è col tuo occhio che puoi percepirmi.

O mio diletto!
Quante volte ti ho chiamato
e tu non mi hai sentito!
Quante volte mi sono mostrato a te
e tu non mi hai visto!
Quante volte mi sono trasformato in soavi effluvi
e tu non te ne sei accorto!
Quante volte in cibo squisito
e tu non l'hai gustato!

Perché non puoi raggiungermi
attraverso gli oggetti che tocchi,
o respirarmi attraverso i profumi?

³⁰ E. DE VITRAY-MEYROVITCH, *Anthologie du soufisme*, Paris 1978, pp. 46-47.

Perché non mi vedi?
Perché non mi senti?
Perché? Perché? Perché?

Per te le mie delizie superano
tutte le altre delizie,
e il piacere che ti procuro supera
tutti gli altri piaceri.

Per te sono preferibile
a tutti gli altri beni.
Io sono la bellezza,
io sono la grazia.

O mio diletto, amami!
Ama me solo, amami d'amore!
Nessuno ti è più intimo di me!

Gli altri ti amano per se stessi,
ma io ti amo per te stesso:
e tu, tu fuggi lontano da me!

O mio diletto,
tu non puoi trattarmi con equità;
se tu ti avvicini a me
è perché io mi sono avvicinato a te.

Io sono più vicino a te di te stesso,
della tua anima, del tuo respiro.

O mio diletto,
andiamo verso l'unione...
andiamo con la mano nella mano.

Entriamo al cospetto della verità,
che sia lei il nostro giudice
e imprima il suo sigillo sulla nostra unione per sempre.

La Realtà suprema è l'essenza di tutto, l'intimo dell'intimo di tutto, di ogni cosa, ma soprattutto dell'essere umano che è fatto a sua immagine, ed è riflesso dei suoi attributi divini. Il rapporto fra la Realtà e la sua immagine non può essere che quello dell'amore più reale e più coinvolgente. Solo la cecità di fronte alla Luce del Reale può far credere a una separazione e lontananza. Ma il richiamo del Reale risuona dal più intimo dello spirito umano; questo non deve far altro che seguire tale voce.

*Jalâl al-Dîn Rûmî (m. 672/1273): nell'oceano dell'ebbrezza
cosmica*

*Il vero pellegrinaggio*³¹

O gente partita in pellegrinaggio! Dove mai siete, dove mai siete?

L'Amato è qui, tornate, tornate!

L'Amato è un tuo vicino, vivete muro a muro:
che idea vi è venuta di vagare nel deserto d'Arabia?

A ben vedere la forma senza forma dell'Amato,
il Padrone e la Casa e la Ka'ba siete voi!

Dieci volte siete ormai andati per quella via a quella Casa,
provate una volta da questa casa a salire sul tetto!

Bella è la Casa di Dio, ne avete narrato i segni:
provate ora a darci un segno del Padrone di quella casa!

Dov'è il mazzo di fiori, se avete visto quel Giardino?
Dov'è la perla dell'anima, se uscite dal mare di Dio?

Comunque, possa tanta fatica vostra divenirvi un tesoro,
sebbene, ahimé, siete voi stessi velo al tesoro!

Lo scopo vero del pellegrinaggio è incontrarsi con Dio, il Dio vivente, non legato a un luogo. In realtà tale incontro avviene nel profondo del cuore: qui è la vera dimora di Dio. Dio può essere sempre incontrato nel profondo di sé. Compiere il pellegrinaggio esteriore senza quello interiore è fatica inutile!.

*Annegarsi in Dio*³²

Ieri, all'alba, passando mi disse l'Amato:
«Sei fascinato, fuori di te: quanto questo deve durare?

Il mio volto fa invidia alla rosa e pur tu gli occhi hai riempito
di lacrime di sangue di cuore cercando la spina!».

Dissi: «O tu, davanti alla cui snella statura il cipresso pare un
arbusto,

³¹ Rûmî, *Poesie mistiche*, trad. it., Milano 1980, p. 93.

³² *Ibidem*, p. 104.

O tu, davanti alla cui guancia lucente è nero il cero del firmamento,

O tu, che hai tutti sconvolti i cieli e la terra,
non è cosa strana ch'io non abbia presso di te udienza?»

Disse: «Son io l'anima tua e il tuo cuore: perché sei stupefatto?
Non far più parola e sii ancora, al mio petto di gelsomino, aiola dolente!»

Dissi: «O tu che all'anima e al cuore hai strappato la pace di tacere non ho la forza». E allora ei disse d'un tratto:

«Tu sei del mio oceano la goccia: a che più parli ancora?
Annégati in me, e l'anima conchiglia abbi piena di perle».

Non cercare la Realtà suprema al di fuori di te, ma in te, nel tuo profondo. Se uno si sente estraneo a Essa è perché la identifica sempre con qualche cosa di particolare. Quando tale verità affiorerà alla coscienza in modo pieno allora il sufi si scoprirà come una goccia nel seno del grande Oceano: in esso si deve immergere fino a perdersi.

'Abd al-Karîm al-Jîlî (m. 832/1428): le dimensioni dell'Uomo Perfetto

*Le parole dell'Amato all'Amato*³³

Alcuni, interpellati dalla parola divina, sentono in se stessi l'invito della Realtà essenziale e percepiscono tale parola non (come proveniente) da una parte determinata e senza l'intervento dei sensi; essi la percepiscono con tutto se stessi, non solo con l'udito; e si sentono dire:

Tu sei il mio amato, tu sei il mio diletto!
tu il mio desiderato e il mio volto nei miei servitori,
tu il mio termine estremo e il mio fine supremo.

Tu sei il mio segreto nei segreti e la mia luce nelle luci,
tu il mio occhio, il mio ornamento,
tu la mia bellezza, la mia perfezione,
tu il mio nome, la mia essenza, il mio attributo e le mie qualità.

³³ 'ABD AL-KARÎM AL-JÎLÎ, *Al-insân al-kâmil*, Il Cairo, Matba'at wa-Maktaba Muhammad 'Alî Subhî, s.d., p. 39.

Io sono il tuo nome, la tua forma, il tuo segno, e la tua traccia, o mio diletto!

Tu sei la quintessenza dei mondi, e il fine dell'esistenza e del divenire.

Vieni vicino per contemplarmi,
poiché mi sono reso vicino a te nella mia esistenza.

Non restare lontano, poiché sono io che ho detto:

«Noi siamo più vicini a lui della sua vena giugulare» (C 50,15).

Non restare limitato nel nome di servo,
poiché senza il Signore non ci sarebbe il servo.

Tu mi hai reso manifesto, come io ti ho reso manifesto:
senza il tuo stato di servitore non ci sarebbe il mio stato di Signore.

Tu mi hai fatto esistere, come io ti ho fatto esistere:
senza la tua esistenza non esisterebbe la mia esistenza.

O diletto mio, avvicinati, avvicinati, innalzati, innalzati!

O diletto mio, ti ho voluto come mio attributo, e ti ho fatto per me,

non voler appartenere ad altri che a me,
e non voler che nessun altro che me appartenga a te.

O diletto mio, sentimi negli odori, mangiami nei cibi,
immaginami nelle immaginazioni, pensami nei ragionamenti!
vedimi nelle figure sensibili, toccami nelle cose tangibili,
rivestimi nei vestimenti.

O amato mio, tu sei ciò che desidero,
tu sei il nominato quando si nomina Me,
tu sei il designato per mezzo di Me.

Quanto sono dolci le sue espressioni di amore!
Quanto sono soavi le sue carezze di amore!

È stato detto:

Assorbito da Leilâ, sono stato distratto da ogni altra cosa,
tanto che quando incontro una cosa inanimata le parlo
come se parlassi a lei.

Non è meraviglia che io rivolga la mia parola ad altri,
anche alle cose inanimate:
la meraviglia è che esse mi rispondono!

Non siamo noi che amiamo Dio, il Reale, ma è Lui che ci ama in un modo che supera ogni nostra immaginazione. Egli è presente in tutto, in ogni cosa per poter offrirsi a noi come nostro cibo quotidiano, nostra bevanda giornaliera. Suo desiderio è stare dentro di noi, farci innamorare di Lui, trasformarci in Lui. Egli è la vera Laylâ che ci rende pazzi, ma in realtà ci dona il vero essere facendoci incontrare con Lui in tutte le cose.

Yûnus Emre (m. ca. 720/1320): la trasformazione del cuore

*Desiderio di visione*³⁴

La città dell'Essere:
come desidero entrarvi ogni giorno,
e stare lì
per vedere il volto del mio Sultano
dall'interno!

Sebbene la sua voce mi giunga continuamente,
io qui non ho ancora raggiunto la visione di Lui,
volentieri darei via la mia vita
per un istante di visione del suo Volto!

Nei segreti appartamenti del mio Sultano
ci sono sette stanze in cui ritirarsi;
potessi trovare in ciascuna di esse, a turno,
un posto per la mia anima!

Davanti ad ogni porta c'è una sentinella,
e centomila ai suoi comandi;
come vorrei cingere la spada dell'Amore
per sgominarli tutti!

Io sono la Leilâ di Majnûn,
l'amante del sommamente Misericordioso;
come desidero vedere il volto del mio Amato,
come desidero essere diventato pazzo!

L'Amico ci ha visitato come ospite
anno dopo anno, innumerevoli volte;
come desidero che fossi stato per Lui
un sacrificio come Ismaele!

³⁴ *The City of the Heart. Yunus Emre's Verses of Wisdom and Love*, Dorset 1992, p. 24.

Nella tradizione islamica è Abramo, l'amico di Dio, che sacrifica Ismaele, non Isacco, come nella tradizione biblica.

La terra, quando i santi vi gettano uno sguardo,
è trasformata in gioielli;
potessi essere anche solo la polvere
calpestata dai loro piedi!

Il povero Yûnus, come tutti,
è sostenuto dai quattro elementi della natura;
come desidero essere contenuto
dentro il mistero dell'Amore
e della Vita!

Yûnus Emre esprime qui il suo desiderio intenso di vedere il suo Amato, di essere introdotto nel suo Amore per incontrarlo faccia a faccia.

*La visione*³⁵

Di nuovo ho visto il tuo Volto,
ancora il mio cuore
fu bruciato.

Amico mio,
amarti
è un fuoco
che brucia l'intimo
della mia anima.

Chi vede la tua Beltà
faccia a faccia,
chi dona a Te il suo cuore,
e in realtà possiede l'amore,
mai è sazio.

La tua Essenza come gemma splendente,
il tuo Volto come puro sole,
le tue parole come zucchero,
abbacinati stiamo
alla tua presenza.

Il mio cuore era un vagabondo,
il mio corpo solo carne;

³⁵ *Ibidem*, pp. 98-99.

poi ho visto il tuo Volto,
e fui invaso dalla luce
dentro e fuori.

Yûnus Emre, il vagabondo,
ora vive nella speranza di vedere
il tuo Volto;
il suo sguardo è fisso,
immobile su di Te;
quello che fu
è ormai consumato
dal fuoco.

È la visione dell'Amato faccia a faccia che ha trasformato Yûnus Emre, il vagabondo; come fuoco essa ha bruciato tutto quello che egli era; ora è un essere totalmente nuovo, invaso dalla luce dell'Amato.

III. Snodi, visioni, prospettive

L'arte della comunicazione cristiana della fede

di Pierluigi Lia

La relazione dell'arte con la fede e con la teologia è tema di vastissima portata e ampiamente inesplorato, almeno per quanto attiene al più qualificato contesto accademico contemporaneo. Io mi limiterò a proporre poche considerazioni che aiutino a precisare un possibile profilo dell'arte cristiana. Si tratterà di vedere se a monte dell'anarchia dei significati che oggi afferiscono al termine arte e al di là del soggettivismo impregiudicabile delle esperienze del sacro non sia possibile risalire a un significato del termine su cui il pensiero e la consapevolezza occidentale hanno trovato nei secoli un certo consenso, e se questo significato non sia pertinente con le esigenze della coscienza cristiana evangelicamente formata.

Queste considerazioni si collocano nel quadro ampio delle mie ricerche sull'arte in genere, quale linguaggio in cui si realizza una forma specifica ed eccellente dell'umana comunicazione, e sull'arte cristiana in specie, quale forma qualificata della comunicazione della fede biblico-cristologica.¹

¹ Per questo rimando in particolare a *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Milano 2003; ma anche ad altri miei contributi come *Arte cristiana e riflessione teologica*, in C. D'AFFLITTO - M.C. MASADEA (edd), *Arte Sacra nei Musei della Provincia di Pistoia*, Firenze 2004, pp. 17-32; *Sull'originaria natura artistica della celebrazione dell'Eucaristia*, in *Pulchra Ecclesia. Rassegna di Arti e Servizi per lo spazio Sacro e il Mondo Ecclesiastico*, Brescia 2005, pp. 26-30; *Testimoni di Gesù risorto. La risurrezione di Gesù come suprema questione linguistica*, in C. CHENIS (ed), *Dodicesima biennale di arte sacra. Testimoni di Gesù Risorto Speranza del Mondo*, San Gabriele (Teramo) 15 luglio - 1 ottobre 2006, Isola del Gran Sasso (Teramo) 2006, pp. 62-66. In modo più puntuale la pertinenza di queste note con il più ampio contesto della riflessione teologica sulla questione linguistica propria della fede cristiana può essere visto in P. LIA, *Risurrezione e testimonianza del Risorto. Considerazioni sulla lingua della rivelazione e della testimonianza cristiana*, in *Staurós per l'arte contemporanea*, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 25-35, che da questa ricerca direttamente discende. Per questo approccio al tema sono debitore alla ricerca che François Fédier espone in alcune lezioni negli ormai remoti anni 1982-1983. Il testo è ora disponibile in traduzione italiana: F. FÉDIER, *L'arte. Aristotele, Cézane, Matisse, Il pensiero in pittura*, Milano 2001.

1. «Ars»: un fine debitore di un ordine

È noto che fino al XVIII secolo «arte» non ebbe il significato in cui oggi noi ascoltiamo il termine. *Ars* è termine latino che indica un'abilità pratica, una capacità di operare in modo ordinato per portare a essere qualcosa che prima non c'era (i greci chiamavano questa pratica *poiésis*). Il termine s'insedia nella lingua per definire una forma determinata dell'agire: quella che da un lato trasgredisce la semplice spontaneità in direzione di un *telos* consapevolmente assunto e dall'altro interpreta un principio di ordine che in esso si manifesta.² Dunque, arte riguarda un agire che nell'attualità di un'opera dà conto di un ordine capace di ordinare un fine. Il compimento dell'operare artistico è quindi trascendente rispetto al soggetto e alle sue intenzioni espressive (trascendente quindi rispetto all'attitudine linguistica di ogni operare umano) in quanto si riconosce debitore di un principio d'ordine.³ Con questo termine i latini ritennero di tradurre il greco *tékne*. *Tékne epistéme* era un sapere destinato all'operare, un saper fare e un fare che realizza con pertinenza una determinata conoscenza. In un testo celebre che assumiamo come guida per le nostre considerazioni Aristotele lo esemplifica con l'architettura:

«L'architettura è una certa *tékne*, cioè essenzialmente un certo *habitus poietico* accompagnato da *lógos*; poiché non vi è alcuna *tékne* che non sia *habitus poietico* accompagnato da *lógos*, né alcun *habitus* di questo genere che non sia una *tékne*, vi sarà identità tra *tékne* e *habitus poietico* accompagnato da *Lógos* vero».⁴

L'arte dunque per Aristotele non ha nulla a che fare con gli accadimenti naturali; la natura non è la matrice dell'arte.⁵ Questa

² La radice è la stessa di *arma* (strumento che ben s'attaglia al corpo), di *arto*, di articolazione, dell'inglese *arm*, ma anche di armonia, e di articolo.

³ Questa iniziale considerazione troverà puntuale sviluppo nelle note che seguono, ma credo appaia da subito discriminante rispetto all'orizzonte vasto e indeterminato del fare artistico contemporaneo. Sarà nostra cura mostrare come, a partire da questa prima indicazione può essere individuato un ambito artistico qualificato e del tutto adeguato alle esigenze della lingua della fede e della testimonianza cristiana.

⁴ ARISTOTELE, *Eth. Nic.*, VI, 4, 1140a 6 ss.

⁵ E questo sgombra da subito il campo da un diffuso pregiudizio che chiede all'artista in qualche modo di emulare la natura. Il celebre testo di Aristotele riguardo alla mimesi (*Phys.*, II, 2, 194a 21) dovrà essere dunque interpretato in modo molto meno ovvio e grossolano di quanto avviene di solito, non fosse che per attenzione alla coerenza interna del pensiero dello Stagirita.

ha la sua origine nella coscienza in grado di assumere un *habitus poietico*, di far esistere qualcosa che prima non c'era in forza di un'intenzione debitrice di *lógos*. Questo dovrebbe essere ricordato ogni volta che si sia tentati di parlare della bellezza facendo indifferentemente riferimento al bello artistico e a quello naturale. Diciamo, anzi, che il giudizio estetico che conclude al riconoscimento della bellezza dovrebbe prendere le mosse dalla previa distinzione di questi due ambiti.

Se pure solo di sfuggita, è interessante richiamare a questo proposito la rilevante variazione biblica proprio riguardo alla natura. Questa nella Bibbia non ha nessun ruolo di madre, di grembo originale; lo sviluppo della riflessione sulla creazione, infatti, porta l'uomo della Bibbia a guardare anche al cosmo creato come opera compiuta intenzionalmente da Dio e accompagnata da un *Lógos* vero; da qui la rappresentazione di Dio come grande e archetipico architetto cara al pensiero medievale.⁶ In questo senso il riferimento del credente alla natura dovrebbe essere qualitativamente diverso da quello di chi credente non è. Per lui ciò che è naturale non ha carattere assoluto né normativo, ma rimanda all'intenzione teologica che lì ha operato realizzando un principio d'ordine. La verità della natura non è nella natura medesima. Questa consapevolezza ha un'enorme ricaduta sulla valenza etica del riferimento alla natura (tema oggi di grande attualità), ma anche sulla valenza poetica intesa come quella particolare espressione dell'*ethos* che si realizza nell'operare artistico e nel tributo che questo operare ritiene di dovere alla natura.⁷

Ma torniamo ad Aristotele. Per il filosofo c'è un fare dell'uomo in cui si realizza un sapere che gli è abituale, che lo qualifica

⁶ È celebre la raffigurazione del primo foglio della *Bible moralisée: Codex Vindobonensis 2554* della Biblioteca Nazionale Austriaca. Questo permette anche di capire il ruolo eminente dell'architetto nell'immaginario medievale e il posto d'onore che gli riconobbe la *civitas* cristiana nei luoghi in cui celebrava la propria identità. Si pensi alle raffigurazioni degli architetti correlate a quella sintesi di cosmologia cristiana che furono i labirinti delle cattedrali, le loro tombe nelle cattedrali stesse o le epigrafi celebrative, in morte o in vita: una per tutte quella di Wiligelmo sulla facciata della Cattedrale di Modena. Eccoci di nuovo di fronte al tema della lingua.

⁷ È, questo, un capitolo totalmente disertato che dovrebbe invece costituire un ambito prezioso per la ricerca estetica come pure per l'indagine teologica e per quella filosofica. Queste note non mettono conto nemmeno di accostarlo e tuttavia sono convinto che un corretto approccio al tema dell'arte non dovrebbe esimersi dallo spingersi esattamente in questa direzione. Qui infatti si esplicita il tema decisivo della responsabilità che l'operare adulto non può permettersi di eludere.

dunque in modo non accidentale; questo fare non è dell'ordine della natura e ha un fine specifico diverso da se stesso. I greci infatti per indicare un fare che ha in sé il proprio fine utilizzavano il termine *prāksis*.⁸ In questo senso «l'arte per l'arte» è una sorta di contraddizione *in terminis*; la nostra spontanea percezione, nello stesso registro, giudica negativamente la lingua che si risolve in se stessa, godendo della propria musicalità e relativizzando o dimenticando narcisisticamente il fine della comunicazione. Proprio questo fine qualifica anche la lingua che pure aspira a realizzare un eccellente profilo artistico.

Un tale utilizzo della lingua, almeno se ci si mantiene in questa prospettiva, deve essere giudicato negativamente dal punto di vista etico. Allo stesso modo Paolo giudica negativamente il parlare in lingue qualora questo non realizzi la comunicazione. La lingua dell'arte cristiana si può riconoscere adeguatamente in questa prospettiva, ha infatti uno scopo extra-artistico nella comunicazione di Dio, nella edificazione della comunità credente, nella corrispondenza dell'uomo a Dio, nella costituzione di un cosmo redento. Nel registro della lingua della comunicazione cristiana un'arte come semplice *ludus*, come gioco autoreferenziale è sostanzialmente impertinente;⁹ lo stesso carattere relazionale dell'armonia come pure certa evocazione della trascendenza chiederanno di essere adeguatamente esplicitate e sottratte al generico:

«Il cristianesimo realizza un nuovo rapporto del *melos* con il significato del *lógos*, indotto dalla forma della rivelazione biblico-cristiana ... La straordinaria rottura con ogni ambiguità dello spiritualismo antico si attesta

⁸ *Prāksis* è l'opera a favore del ben vivere, la politica innanzitutto, ma anche il gioco, la musica in senso nostro. Non è *prāksis* costruire una bicicletta. Il fine della poesia – scrive ancora Aristotele – è d'altro genere rispetto alla *poiesis* medesima, non così per la *prāksis* (*Eth. Nic.*, VI, 5, 1140b 6-7). In ordine a questo occorrerà ricordare che la musica attraverso i secoli assume una pluralità di profili e che quanto stiamo affermando non significa che l'arte non sia anche gioco. Anzi, come vedremo tra poco l'aspetto ludico può concorrere anche significativamente a qualificare la pratica artistica, diciamo una determinata forma di *tékne*, senza per ciò stesso risolvere in sé la *ratio* di quell'operare. Non a caso potremmo indagare sul concorso del gioco e quindi dell'arte nel conseguimento della felicità dell'uomo, cioè nell'esperienza di un qualche conseguimento grazioso del buon compimento della vita. L'arte ha molto da offrire a questo proposito e la musica, realizzazione rilevante dell'armonia, in modo particolare. E tuttavia la *tékne* non si identifica in questo né l'arte identifica necessariamente la propria riuscita nel conseguimento della felicità.

⁹ È tentazione permanente dell'arte e della liturgia stessa.

nella saldatura della dottrina biblica della creazione, che porta il segno di una benedizione irrevocabile della corporeità, con la dottrina cristologica dell'incarnazione del Figlio e della risurrezione di Gesù». ¹⁰

Se anche facciamo correre la mente a certe divagazioni musicali che ci parrebbe di poter riconoscere già nello *jubilus* gregoriano per giungere ai *divertissements* a noi prossimi, il principio di radicamento dell'arte cristiana nella parola della comunicazione vale in modo discriminante: ¹¹

«La musica che fiorisce sull'orlo della parola diventa il significante di un'evidenza affettiva dell'oggetto di cui la parola non è all'altezza. La sua eccedenza, ovvero il suo di più di realtà rispetto a quella evocata dal significante linguistico [lo intendiamo qui nel senso di 'verbale'], è proprio così *chiaramente percepibile*. La verità che in essa può essere percepita soltanto nella forza di una felice intesa dell'anima è *altrimenti incomunicabile*». ¹²

Svilupperemo tra pochissimo il senso di questo nesso tra verità e intesa dell'anima.

2. *Presenza operante del «lógos»*

Secondo Aristotele questa *tékne* si realizza *metá lógou*, accompagnata dal proprio *lógos*; si tratta dunque di un fare che raccoglie in uno l'opera e il proprio *lógos*. ¹³ Il *lógos* può dunque essere apprezzato esteticamente (non intellettualmente) nell'opera in cui si esibisce. Questo suggerisce qualche considerazione a proposito della rivelazione cristiana. La rivelazione di Dio in Gesù di Nazareth, infatti, nella sua insuperabile identità di evento storico, personale e relazionale, è certamente opera di Dio che si realizza nei gesti e nelle parole che tessono la trama della comunicazione-comunione in cui Gesù si dà a conoscere. La rivelazione cristiana di Dio ha

¹⁰ P.A. SEQUERI, *Musica e mistica, percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Città del Vaticano 2005, pp. 58-59.

¹¹ È interessante che la riforma cisterciense del *cantus firmus*, esplicitamente determinata dalla rigorosa applicazione di un principio d'ordine, intervenne tra l'altro proprio sulle finali (quindi sullo *jubilus*) ove parve che queste avessero perso il loro costitutivo legame con il testo. Cfr. P. LIA, *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Tarnuuzze (Firenze) 2007, pp. 372-383.

¹² P.A. SEQUERI, *Musica e mistica*, pp. 80-81.

¹³ È ciò che annotavamo poco sopra dicendo che si tratta di un'opera che interpreta un principio d'ordine che in tale agire stesso si manifesta.

dunque un costitutivo profilo estetico: chiede di essere riconosciuta esattamente come accadere del *Lógos* di Dio nella storia di Gesù di Nazareth, quest'opera linguistica (in senso proprio e ampio) è attualità della verità stessa che così si manifesta, è forma attuale dell'accadere del *Lógos* di Dio quale *Lógos* di questa stessa lingua all'opera. Così il *Lógos* della verità di Dio accade e si comunica in uno con questa lingua, ne è l'artefice e il contenuto. La rivelazione cristiana di Dio è questo agire di Gesù, questa *tékne* che lo identifica perché in essa s'identifica, comunicandosi agli uomini perché questi così conoscano esattamente la verità di Dio.¹⁴ L'effusione dello Spirito del Risorto che conclude quest'opera, consegnandola al suo compimento escatologico, costituisce la chiave ermeneutica indispensabile non solo per la decifrazione a posteriori di questo evento linguistico, ma per la sua permanente vitalità come fondamento e principio identificativo permanente di quella singolare comunità della comunicazione che chiamiamo Chiesa cristiana.

La testimonianza cristiana, che da questa rivelazione direttamente discende a motivo della fede che la riconosce acconsentendovi, è opera a essa conforme e s'identifica in prima istanza con la realizzazione di quella comunione-comunicazione nel suo Nome (non a caso l'ambito rimane specificamente quello linguistico) in cui i discepoli potranno mostrare al mondo la permanente attualità dell'opera di Dio nella storia degli uomini. La testimonianza cristiana è dunque opera di comunicazione qualificata dal fatto che non solo ha nel *Lógos* cristiano il suo fondamento e la sua *ratio*, ma in cui il *Lógos* di Dio è efficacemente presente.¹⁵ La lingua della comunicazione cristiana in cui in modo vincolante si realizza la comunione cristiana (il tessuto della lingua che opera la comunione nella sua attualità) ha questi caratteri e nella liturgia realizza in forma particolarmente significativa ed efficace la presenza salvifica di Dio. La raffinata qualità degli inni liturgici di cui dà conto già l'epistolario paolino testimonia la precoce consapevolezza di questo ruolo fondamentale della parola liturgica nella coscienza cristiana. L'arte cristiana in senso nostro compare fin dagli inizi

¹⁴ Anche a questo riguardo i Maestri medievali riconobbero nel *Lógos* il principio d'ordine che rivelandosi ordina a sé il cosmo intero. Complementariamente l'opera corrispondente dell'uomo si realizza ordinando ogni cosa nella riconduzione di tutto all'intimità con il Verbo, principio e compimento della storia.

¹⁵ Torneremo tra poco a precisare meglio la differenza tra i due *lógoi*, che non s'identificano seppure il secondo discende normativamente dal primo.

come articolazione del lessico liturgico (si pensi alle catacombe) o come rappresentazione e fissazione grafica della professione di fede (si pensi in questo senso ai graffiti sulla tomba di Pietro studiati acutamente da Margherita Guarducci¹⁶ o alle rare immagini che ci sono conservate della tradizione giudeo-cristiana¹⁷).

È in ragione dell'alta consapevolezza dell'articolazione linguistica della rivelazione cristiana e della fede testimoniale che le corrisponde che i Padri del Concilio Niceno II poterono rendere ragione non solo della liceità, ma dell'opportunità delle immagini del Dio cristiano, della *Theotokos* e degli angeli in relazione all'incarnazione del Verbo, giungendo perfino a stabilire l'omologia tra la «parola» delle immagini e quella della Sacra Scrittura, nonché la stretta complementarietà dei due linguaggi all'interno dell'unica lingua della Rivelazione, della fede e della testimonianza credente.¹⁸

3. *Il contributo qualificante della «sophía»*

Ora si tratta però di individuare la specificità del linguaggio che definiamo 'artistico' rispetto alle altre forme di linguaggio in cui si realizza la comunicazione e il pensiero. Che cosa caratterizza l'arte propriamente detta rispetto all'artigianato e al linguaggio concettuale?

Lasciamoci ancora aiutare da Aristotele che, procedendo nelle sue considerazioni a Nicomaco, ci offre qualche elemento utile a definire la differenza tra l'opera 'artigianale' e quella che giudichiamo arte. La differenza non può essere di ordine essenziale se, come visto fin qui, in entrambi i casi ci troviamo di fronte a una *tékne metá lógou* e se entrambi concorrono a definire quel «fare» che definisce intenzionalmente l'identità del mondo dell'uomo. Tuttavia anche la percezione spontanea intuisce una differenza rilevante.

La differenza secondo Aristotele è determinata dalla *sophía*, dalla sapienza che non si lascia ricondurre al sapere specifico (*epistéme*) che guida la *tékne*.

¹⁶ Cfr. M. GUARDUCCI, *Misteri dell'alfabeto*, Milano 1993.

¹⁷ Cfr. E. TESTA, *Il simbolismo dei Giudeo-cristiani*, Jerusalem 1961.

¹⁸ Ho analizzato questo tema in P. LIA, *Dire Dio con arte*, pp. 27-41. Si veda anche C. VALENZIANO, *Il secondo Concilio di Nicea e l'Iconologia*, in L. RUSSO (ed), *Vedere l'invisibile, Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo 1997, pp. 195-206.

«C'è una superiore maestria – dice Aristotele – che viene raggiunta nella *tékne* da coloro cui noi riconosciamo la *sophía*. Per esempio diciamo che Fidia è uno scultore sapiente e Policlete un sapiente statuario, indicando con *sophía* nient'altro che l'eccellenza (*areté*) in un'arte». ¹⁹

C'è dunque una *tékne*, un'operare qualificato da *lógos*, che non solo fa venire a essere qualcosa per un determinato scopo ma che, a causa dell'eccellenza dell'opera prodotta rivela una *sophía*, una sapienza fuori dell'ordinario. Cosicché potremmo dire che l'eccellenza dell'opera testimonia un'eccellenza della *tékne* stessa e questa eccellenza (*areté*²⁰) è determinata da una specifica sapienza in ordine a quell'operare.

Osserviamo che questa eccellenza che Aristotele indica con *areté*, deriva dal verbo *arésko*, piacere, imparentato con *ararísko* che significa connettere, ordinare, armonizzare, con cui condivide la stessa radice da cui discende il latino *ars*.²¹ Dunque la *sophía* determina un operare che realizza opere in cui proprio l'ordine, l'armonia, la connessione, danno un gusto, un piacere che ne rivela la superiore qualità. Ecco l'eccellenza di questa *tékne*. La *sophía* è una superiore maestria con cui taluni operano e grazie alla quale l'opera non solo realizza ciò cui aspira, ma genera un particolare apprezzamento. Ci sono dunque alcuni artigiani la cui *sophía* rende sapienti così che la loro arte eccella e produca piacere; a queste opere noi diamo il nome di arte e a questi *sophóí* il titolo di artisti.

Il superiore apprezzamento nei confronti dell'arte non si colloca dunque semplicemente nell'ordine tecnico-razionale in senso nostro, ma interessa quel registro della percezione sensibile che noi definiamo estetico; viene cioè conosciuto – forse propriamente riconosciuto – a quel livello in cui il mondo della percezione sensibile viene conosciuto dalla coscienza in quanto esperito in modo atematico in forza delle armoniche della risonanza interiore in cui allo stesso tempo la coscienza conosce se stessa.²² Tale registro della conoscenza non si identifica né con quello puramente pratico che caratterizza la *tékne* con il sapere che la determina (*epistème*), né con

¹⁹ ARISTOTELE, *Eth. Nic.*, VI, 7, 1141a 9ss.

²⁰ I latini tradurrebbero anche con *virtus*, rendendo pertinente il nostro utilizzo di termini come virtuoso o virtuosismo in specie a proposito della musica. Questo, per altro verso, suggerisce di nuovo la traccia di quella ripresa etica che abbiamo suggerito più sopra.

²¹ Di nuovo richiamo quel costitutivo riferimento dell'arte a un principio d'ordine che ho indicato fin dall'inizio.

²² È per indicare il senso di questo indissolubile rimbalzo che diciamo «riconoscere».

quello proprio della speculazione teoretica in quanto è comunque legato a un'operare. Realizza piuttosto un valore aggiunto del tutto prossimo a quello dell'operare che si identifica con il proprio fine, quello che Aristotele identifica con *prāksis*, proprio del *ludus*, della musica, della politica aristotelicamente intesa come opera destinata a realizzare con la vita il bene della vita stessa, conseguendo la felicità. È il valore aggiunto della gratuità, della liberalità, della libertà da scopi secondi che quando si realizza concorre a determinare l'esperienza della 'grazia'. Detto con parole nostre: l'artista ha un sapere che fa sì che il suo operare non si risolva nella perfetta destinazione d'uso caratteristica dell'artigiano, ma, pur realizzando uno scopo che non s'identifica con il proprio operare stesso né con il piacere che questo produce, coinvolga una dimensione della coscienza che è quella dell'intuizione sensibile dove risuona nella maggiore prossimità con il sentire dell'esistere stesso.

La parola poetica – se vogliamo esemplificare – non solo realizza una comunicazione di contenuti, ma sollecita esattamente questo registro realizzando una comunione profonda con l'interlocutore che determina una conoscenza molto più ampia e articolata rispetto a quella esclusivamente razionale. Ecco dunque che, mentre la parola indicativa assolve il suo compito scomparendo, la parola poetica compie la sua opera rimanendo in primo piano. Così realizza in se stessa, nella sua presenza, il presente della comunicazione nel sensibile. In questo modo – come ha ben mostrato H.G. Gadamer²³ – essa realizza il «mantenimento della prossimità», arresta il fuggire del tempo: lo stare della parola poetica, al di là di ogni funzione indicativa ed esplicativa, costituisce quella condizione fondamentale dell'uomo che Hegel indica con *heimischwerden*, ambientarsi ovvero trovare una dimora nel flusso ininterrotto delle impressioni.

Tornando a guardare all'Evangelo, possiamo dire che l'evento linguistico della rivelazione cristologica non si limitò a realizzare la comunicazione della verità di Dio, ma in quanto evento estetico intese determinare un'esperienza del bene dell'esistere nella forma della pura gratuità di un incondizionato apparire che va decisamente al di là del contenuto delle parole di Gesù stesso e dell'evidenza

²³ H.G. GADAMER, *Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit*, in «Zeitwende. Die neue Furchen», 42 (1971), pp. 402-410.

dei suoi gesti. Se pure la destinazione, lo scopo di quell'evento linguistico non s'identifica con la fruizione del proprio accadere, per i discepoli fu certo anche evento singolare di grazia che realizzò così la propria pienezza.

Per i discepoli, in uno con Gesù stesso, fu esperienza della bellezza nella forma unica e irripetibile di quell'evento linguistico stesso, bellezza in grado di riscattare il senso dell'esistere e realizzarne la verità come bene. Obbedendo a questo carattere della parola che la fonda, la parola della testimonianza – dico la parola cristiana in quanto tale – non potrà accontentarsi di essere un indice puntato in direzione di quella rivelazione; ai suoi il Risorto chiede di essere in grado di offrire al mondo l'attualità dell'esperienza della grazia nella forma propria della lingua in cui si realizza la loro identità e la comunione che la connota. Per questo non basta una *tékne*, un'operare impeccabile; gli strumenti e le strategie della comunicazione sono insufficienti così come lo è la più affinata acribia teologica, ma occorre una *sophía* un sapere della fede che realizzi una lingua di diversa eccellenza: lingua qualificata dal punto di vista estetico, omologa a quella dell'evento originario, cosicché nella comunione che quella comunicazione realizza altri possano fare esperienza della presenza del Signore risorto. Occorre una lingua poetica della comunicazione cristiana in cui ci si mantenga nella prossimità, nella presenza attuale del mistero di Dio; questa presenza costituisce un presente che lo scorrere del tempo non è in grado di dissolvere. Il Suo Nome non è semplice occasione d'incontro o contenuto oggettuale della comunicazione, ma è il principio formale e permanente della lingua che declina l'attuale presenza di Signore risorto. La lingua dell'arte, così come si sta illuminando in queste nostre riflessioni può essere assai prossima a questa lingua cristiana e per essa la comunità cristiana dovrebbe individuare uno specifico statuto: lo statuto, appunto, dell'arte cristiana nella sua inconfondibile specificità linguistica, epistemologica e gnoseologica.

4. *Il sesto senso affinato per la conoscenza spirituale*

Proviamo a concentrarci ulteriormente sui caratteri di quel *sophós* che abbiamo detto essere l'artista. Per quanto può essere

utile raccogliere coriandoli di testo invito a leggere qui Pindaro che nella *Seconda Olimpica* definisce il *sophós*.²⁴ Leggiamo alla quinta strofe:

«Molti rapidi dardi stanno sotto il cubito entro la mia faretra, parlano a chi capisce; per il volgo (per i più) c'è bisogno d'interpreti. Poeta (*sophós*) chi molto sa d'istinto (*eidōs phyāi*): chi sa per studio, blatera procace, come già quei due corvi a vuoto garruli contro il divino uccello di Zeus».²⁵

Se pure si tratta di un coriandolo è un testo autorevole: Pindaro presenta qui i caratteri qualificanti della sua poetica, lo fa con toni appassionati a sigillo di un'opera importante per il proprio profilo pubblico.²⁶ Troviamo diversi elementi interessanti e in sintonia con quanto stiamo dicendo: innanzitutto i dardi della poesia che sono destinati a raggiungere l'obiettivo a colpo sicuro. L'immagine, non insolita, apparenta gli effetti della poesia a quelli dell'amore, riportando la nostra attenzione a quel registro estetico-emozionale che abbiamo considerato in precedenza. Pindaro precisa però che tale effetto non è generalizzato, esige infatti una certa disposizione dell'ascoltatore, un sensorio affinato, una condiscendenza nei confronti della *sophía*. Questa istituisce una sorta di intima prossimità tra il poeta e chi lo comprende ed è una parentela blasonata se si considera il tono sprezzante con cui il poeta qualifica gli altri, i più che non lo comprendono.²⁷ Questo dovrà essere esteso all'intero orizzonte della parola artistica: occorre una disposizione interiore alla sua decifrazione e questa disposizione deve essere affinata.

Pindaro ci dà indicazioni interessanti anche in merito a questo: asserisce che la *sophía* del poeta non si guadagna per studio. La familiarità di chi lo comprende, quel sensorio adeguato alla decifrazione della sua parola e che abbiamo detto deve essere affinato, dovrà essere dello stesso tipo: l'affinamento non si realizza dunque semplicemente attraverso lo studio perché questo conduce al massimo a blaterare di arte. Vediamo.

²⁴ Per la focalizzazione e l'approfondimento di questo testo sono debitore della sapienza magistrale del compianto Giovanni Tarditi della cui traduzione mi avvalgo.

²⁵ PINDARO, *Ol. II*, str. 5, 83 ss.

²⁶ Non senza – forse – una qualche punta polemica nei confronti di antagonisti come Bacchilide e Simonide (così almeno il parere degli scolasti).

²⁷ In ordine a questo non è peregrino il riferimento che abbiamo fatto più sopra alla specificità dell'apprezzamento della rivelazione di Gesù da parte dei suoi discepoli e quindi dei credenti che verranno. La fede cristiana è sensorio adeguato alla rivelazione di Dio in Gesù.

Pindaro sostiene che il poeta sa molte cose d'istinto. Così abbiamo tradotto, ma il testo è molto più denso e profondo: Tarditi ricordava che questo testo risuona perfettamente nella concezione della poetica arcaica e richiamava ad esempio il Femio omerico: «un Dio mi rese connaturati nell'animo canti di ogni specie».²⁸ Pindaro infatti usa il verbo *phyo* che declina il verbo essere (come il nostro *fu*): significa che la conoscenza di cui sta parlando identifica il sapiente nel suo stesso essere; come dire che il sapiente non è solo uno che possiede un gran numero di conoscenze, ma è qualificato nella sua identità più propria da questa conoscenza. La qual cosa è tanto più significativa se questa conoscenza viene pensata in greco come apprensione conseguente a una sorta di visione:²⁹ il verbo che Pindaro usa infatti è *eidōs* che viene da *idéin*, verbo di visione da cui anche il latino *videre*. Dico che si tratta di un'indicazione significativa perché abbiamo visto che la *sophía* è sapere che, per così dire, si aggiunge alla conoscenza tecnica propria dell'operare e che costituisce l'eccedenza specifica e qualificante del fare artistico, la causa dell'*areté* per cui l'opera d'arte si dà a conoscere in quanto tale. Ora mentre la tecnica artigianale si impara studiando e viene a costituire una dotazione dell'artigiano come pure dell'artista, la *sophía* riguarda un sapere ulteriore in cui l'artista in qualche modo s'identifica e che viene da una sorta di visione della verità sempre trascendente di ciò che intende produrre operando. Questa *sophía* riguarda un senso intimo e profondo che si forma e si affina non studiando, ma per una sorta di partecipazione nel divino alla verità di ciò che l'artista conosce e su cui dovrà operare. Richiede dunque innanzitutto nell'artista, e quindi nel suo interlocutore, quello che noi potremmo chiamare un affinamento spirituale dei sensi, un perfezionamento della sensibilità interiore, realizzato grazie non allo studio ma alla dedizione abituale e appassionata alla verità dell'essere che l'antico poeta vuole custodita dal divino, grazie a una sempre più profonda concentrazione e dedizione al mistero trascendente dell'essere che non si risolve mai né nell'immediatezza dell'apparire né nella dimensione tecnico-oggettuale delle cose. In questo senso quello che abbiamo tradotto con istinto non ha molto a che fare con la superficiale immediatezza delle nostre sensazioni,

²⁸ *Od.* XXII, vv. 347-348.

²⁹ Ricordiamo qui l'antica, spontanea correlazione tra l'aedo e il veggente, tanto più marcata nel caso della cecità del cantore.

è più prossimo a ciò che i greci definivano «entusiasmo», un essere ripieni del divino.³⁰ Con l'oggetto di questa stessa conoscenza visionaria l'artista in certo modo s'identifica, identificandosi così con la sua stessa opera. In questo senso l'artista comunica se stesso nella sua opera e, operando, in certo modo realizza la propria identità in un senso più radicale rispetto a ogni altro uomo all'opera.

Per converso potremmo dire che quando un uomo operando si riconosce in queste condizioni allora realizza in sé le condizioni dell'artista. Ma nondimeno è essenziale ribadire, almeno nell'ottica delle nostre riflessioni, che la determinazione soggettiva non è sufficiente a fare di un operare una creazione artistica (né la disposizione spirituale è sufficiente per la decifrazione dell'opera d'arte), se è vero che questa *sophía* è valore aggiunto specifico rispetto alla *tékne* e non condizione sufficiente in grado di sostituire la *tékne*. Il sapere in grado di tradursi in bene operare è comunque condizione necessaria e la conoscenza dei linguaggi artistici è condizione rilevante per la loro comprensione.

Ma se già l'operare artigianale, in quanto forma di realizzazione umana del mondo, corrisponde al significato generale di lingua cui ci riferiamo, l'operare artistico accentua ulteriormente il carattere di espressione di sé di questo operare, affinando e approfondendo quel carattere performativo che caratterizza l'esercizio della lingua in ordine alla definizione dell'identità singolare del parlante. Questo abilita il linguaggio artistico a una forma particolarmente qualificata di comunicazione in cui in modo tanto più accentuato l'artista si consegna alla trama della comunicazione in uno con la propria opera.

Sintetizzando: l'arte è opera che procede da una conoscenza eidetica che attinge a un'intuizione profonda, spirituale, e non semplicemente a una conoscenza concettuale, speculativa, pratica. In questa conoscenza l'artista si identifica in modo del tutto peculiare; la sua opera costituisce un'esperienza spirituale in cui tende a riconoscersi profondamente e che risuona nel mondo creando, in chi è ben disposto, una sostanziale consonanza. In questa consonanza vediamo realizzato nel modo più alto il profilo comunicativo della lingua. Il vocabolario tedesco ha un termine specifico per rendere questa condizione dell'artista come pure del suo interlocutore

³⁰ Termine che non per caso tornerà in auge con la riflessione romantica sull'arte e sul genio.

qualificato e che non a caso a partire dall'Ottocento è divenuto emblematico della lingua dell'arte: *Stimmung*.³¹ La parola indica un accordo profondo della coscienza con il proprio mondo che realizza il migliore accordo con se stessa. Ma l'accentuazione non è quella di un evento momentaneo quanto piuttosto quella di una stabile intonazione dell'anima.³² Siamo dunque esattamente nella regione dell'armonia e di quel verbo *ararísko* (aggiustare, ordinare, armonizzare) al cui orizzonte abbiamo visto afferire tanto *ars* quanto *areté*.³³

5. La visione del «Lógos» del principio

Se riprendiamo a questo punto il tema del *Lógos* su cui ci siamo soffermati in precedenza dovremo dire che l'operare artistico non solo si realizza *metá lógou* come quello artigianale, attinge inoltre a una visione atematica ma pervasiva e totalizzante del *Lógos* del proprio oggetto. È questo che consente quella acribia, quella padronanza totale del proprio oggetto in cui riconosciamo la *sophía* dell'artista.³⁴ È anche ciò che consente infinite realizzazioni artistiche, ognuna delle quali interpreta efficacemente la verità contemplata senza avere la pretesa né la possibilità di rappresentarla in modo esclusivo. Proprio questo *Lógos* urge l'artista e costituisce la ragione e la giustificazione del suo operare. In questo, come si vede, siamo all'opposto della lingua della logica che intimamente aspira alla rappresentazione più perfetta e sintetica della verità nel raggiungimento della sua forma tipica. L'artista attinge a una sorta di evidenza che non solo precede il dispiegamento logico, ma che aspira a una rivelazione e dunque a configurare una lingua che non può essere in nessun caso ricondotta a quella delle evidenze concet-

³¹ A riguardo si veda il prezioso saggio di L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of Word Harmony*, Baltimore (MD) 1963; nel titolo della traduzione italiana il riferimento al cristianesimo è purtroppo caduto (così vuole il pudore del nostro mercato culturale «laico»): *L'armonia del mondo, Storia e semantica di un'idea*, Bologna 1967.

³² Cfr. L. SPITZER, *L'armonia*, p. 11.

³³ Spitzer sostiene che il termine è un «prestito-traduzione di parole latine quali *temperamentum* (temperatura) e *consonantia* (concordia) che indicano 'uno stato d'animo armonioso'». Ci troviamo davanti a un tessuto semantico formato da due fili principali, quali nel pensiero antico medioevale hanno intrecciato una trama ... Sono l'idea della 'mescolanza ben temperata' e della 'armoniosa consonanza' che si fondono nell'unità globale dell'armonia dell'universo»; *ibidem*, p. 12.

³⁴ Cfr. ARISTOTELE, *Eth. Nic.*, VI, 7, 1141a 9.

tuali e del sapere deduttivo. Il *Lógos* in cui sprofonda il suo sguardo è quello che risplende nel principio, prima di ogni argomentazione, a monte rispetto a quello che guida la pratica artigianale e l'organo di questa visione è secondo Aristotele l'intelletto, il *nous*.³⁵ Le due lingue possono essere utilmente complementari, ma la riconduzione dell'opera d'arte a evidenze concettuali annienta la verità artistica e la singolarità evenemenziale della rivelazione della verità che nell'arte si realizza.

L'artista cristiano attinge alla verità a monte rispetto al catechismo o alla teologia; e la sua parola è prossima a quella dell'annuncio kerigmatico, alle lingue di fuoco dello Spirito che molto hanno in comune con l'entusiasmo cui abbiamo fatto riferimento in relazione a Pindaro e alla poesia arcaica. Non è un caso che proprio alla discesa dello Spirito in quelle «lingue come di fuoco» ai discepoli si sia illuminata la verità tutta intera dell'evento cristologico di cui erano stati testimoni con un livello di comprensione bassissimo (Gv 16,13). La lingua della rivelazione di Dio in Gesù di Nazareth, coi suoi gesti e le sue parole, fino allora velata da ambiguità e incomprensione, diventa finalmente perspicua in tutta la sua potenza di rivelazione e la testimonianza della fede può prendere efficacemente le mosse.

A questo livello si colloca la lingua dell'arte cristiana e per questa sua indole deve essere necessariamente riscoperta e reintrodotta come componente essenziale e massimamente qualificata nella pratica abituale della comunicazione cristiana. A scanso di equivoci: la lingua della Rivelazione non è la lingua dell'arte in senso nostro, è però certamente lingua dell'arte nel senso ampio che abbiamo provato a illuminare e l'arte in senso nostro ha lì il suo luogo proprio. Soprattutto dove c'è un evento di testimonianza e di celebrazione della fede evangelica, lì la parola artistica ha il suo luogo proprio e lì la comunità credente deve imparare di nuovo il suo linguaggio a favore dell'efficace perfezionamento della propria lingua. Lì la teologia deve tornare ad ascoltare e nei suoi confronti deve sapere esercitare la propria acribia critica come nei confronti di oggetto privilegiato. Con lei la coscienza cristiana deve ritrovare confidenza perché serve in modo eccellente il rinnovamento e il perfezionamento della comunione e la fecondità della testimonianza, senza la quale essa stessa si atrofizza e si spegne.

³⁵ *Ibidem*, VI, 6, 1140b 31-1141a 8.

Teologia e arte nella società mediatica. Nuove immagini di un antico rapporto

di Gerhard Larcher

Una teologia fondamentale con una particolare attenzione all'attuale coscienza estetica e alle arti moderne¹ non è stata, e non è, modernismo, ma ha sempre avuto, e ha, *de iure* una particolare importanza per un'ermeneutica complessiva del discorso cristiano su Dio; e ciò a causa dell'auto-espressione simbolica della rivelazione e della peculiare modalità percettiva della fede. Quest'attenzione da parte della teologia fondamentale non viene ad aggiungersi *per accidens* a un'interpretazione delle attestazioni di Dio come trascendente, sovrano e autore della storia della salvezza, ma scaturisce dall'esperienza della sua presenza in ciò che è transeunte nella *traditio Dei*. Il drammatico intrecciarsi della libertà divina e della libertà umana nella storia della rivelazione si manifesta in modo eccellente (per dirla con H.U. von Balthasar) nelle molteplici figure della «gloria» (*kabod, doxa, gloria*): dalle forme delle potenti teofanie a quelle della *kenosi* dettata dall'amore.² La trasmissione

Questo contributo rielabora l'intervento tenuto dall'autore a Friburgo nel febbraio 2001, nel corso del convegno «Fundamentaltheologie zwischen Hermeneutik und Erster Philosophie», in occasione del 65° compleanno del teologo fondamentale H. Verwey. Il testo è stato pubblicato in lingua tedesca nella *Festschrift*: J. VALENTIN - S. WENDEL (edd), *Unbedingtes Verstehen?! Fundamentaltheologie zwischen Erstphilosophie und Hermeneutik*, Regensburg 2001, pp. 161-179. Una traduzione italiana, che differisce in minima parte dalla presente versione, è apparsa in «Il Regno», 46 (2001), pp. 415-429.

¹ È chiaro che non si può utilizzare qui il termine 'arte' univocamente in senso moderno. Intendiamo qui arte nella sua semantica più ampia: sia culturalmente come simbolizzazione sacrale, sia in quel senso moderno autonomo che essa assume dopo 'l'epoca dell'arte'. Si tratta dell'arte più come prestazione artigianale e specificatamente come produzione moderna creativa.

² Nella teologia cattolica di questo secolo il tema è sviluppato nel modo più rimarchevole da H.U. VON BALTHASAR nei suoi volumi di *Gloria. Un'estetica teologica* (1961-1969)

di questa rivelazione alle successive generazioni, nel quadro di una missione universale, è normata, ma non staticamente fissata, dalla sua polarizzazione intorno all'offerta e alla dedizione della vita di Gesù Cristo, e nella memoria che ne fa la Scrittura e la liturgia. In ciò Cristo esprime per i suoi discepoli la vera immagine di Dio, immagine alla quale essi devono conformarsi e «in-maginare» in loro stessi. Questo ha comportato sempre anche una visualizzazione del potenziale immaginifico già presente, in forme estremamente varie e molteplici, nel linguaggio della tradizione biblica e religiosa.

In seno a un'ermeneutica teologico-fondamentale complessiva, un'estetica teologica, con le figure artistiche concrete che la esprimono, sono importanti anche perché rinviano, con l'auto-evidenza sensibile che esse reclamano nella fondazione della fede, oltre un biblicismo puramente storicizzante, un dogmatismo filosofico-teologico o un puro appello di prassi socio-morale della predicazione ecclesiale. La frattura fra fede e vita, che rappresenta il nodo essenziale dello scisma moderno, era dovuta proprio al fatto di non riuscire più a esprimere, e trasmettere, l'esperienza di Dio attraverso figure mediatrici vive ed evidenti, e questo nonostante che la tradizione della fede cristiana in Dio, specialmente nelle grandi tradizioni della Chiesa cattolica e delle Chiese orientali, sia sempre stata la trasmissione di una rivelazione storico-salvifica estremamente concreta. Espressa non solo nella parola della Scrittura, della confessione di fede, nel *logos* della teologia o mediante la prassi, ma anche in simboli, segni sacramentali, immagini, architetture, musiche, canti e forme testimoniali viventi; proprio grazie alla mediazione di questi elementi riesce l'accordo che permette l'intelligibilità degli altri momenti della tradizione: confessione della fede, celebrazione, prassi; o anche teologia, scienza ed etica.

Per un'ermeneutica teologica sono quindi decisive le testimonianze di fede simboliche, strutturate in forma drammatico-temporale attraverso l'intreccio di elementi liturgici, cultura (*ethos*, politica, scienza) e soprattutto 'arte' (come si potrebbe dire alludendo all'antica dottrina dei trascendentali, dove il *pulchrum* collega il *bonum* e il *verum*). Poiché quelle dimensioni della consapevolezza della fede della Chiesa si attuano ampiamente anche come relazioni

e in quelli della *Teodrammatica* (1973-1983). La questione della 'gloria' viene affrontata direttamente da R. HOEPS, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Erkenntnis*, Würzburg 1989.

esterne in una continua disponibilità all'inculturazione innovativa, il discorso su Dio comprende sempre anche un'ermeneutica della cultura e, rispettivamente, della coscienza estetica e delle arti di configurazione sociale. Le esperienze delle differenze e le innovazioni spirituali costituiscono per il discorso la vitalità di questo processo di tradizione.

È persino banale sottolineare che nell'attuale evoluzione sociale sono soprattutto i (nuovi) mezzi di comunicazione sociale a caratterizzare globalmente le mentalità e le aspettative di senso. Constatiamo, ad esempio, il crescente boom dei video-giochi accanto ai mezzi di comunicazione tradizionali, e la crescente concentrazione e integrazione, sostenuta e rafforzata dalle tecnologie della comunicazione, dei *mass media* nuovi o vecchi: televisione, apparecchi musicali, Internet. Da ultimo, nell'uso del cellulare tutto si interseca e moltiplica. Grazie alla tecnologia cibernetica, al computer come macchina del desiderio, ognuno può costruirsi un'identità molteplice *on-line*, trascurando la corporeità concreta (ad esempio, per quanto riguarda l'identità sessuale in Internet).³ Al tempo stesso facciamo esperienza di una vera e propria ricerca della 'realtà', che passa anch'essa paradossalmente attraverso i mezzi di comunicazione; basti qui considerare l'attrazione della «Reality-TV» e di serie come *Big Brother*, *Girls Camp* o (in Austria) *Taxi Orange*, dove container-biotopi di sentimenti diventano patetiche isole di realtà.

1. Nella dissolvenza dei media

Alla nostra società mediatica sembra essere quindi ampiamente sottesa una corrente estetica globale, configurata sulle ragioni del mercato, quasi come una nuova sorta di religione civile. Vi sono icone della modernità sui cartelloni pubblicitari, racconti di salvezza e rituali nelle serie televisive, nei (*talk*)*show* e negli spot pubblici-

³ K. MÜLLER, *Philosophischen Grundfragen der Theologie. Eine propädeutische Enzyklopädie mit Quellentexten*, Münster - Hamburg 2000, p. 81: «Die Protagonisten der Cyber-Szene verstehen sich (ja) nicht primär als technische, sondern als spirituelle Avantgarde [was z.B.] eine manichäische Abwertung des Leibes gegenüber PC-hard-und software einschließt; der menschliche Leib ('wetware') muß technisch überwunden werden» («I protagonisti delle cyber-scene non si comprendono in primo luogo come avanguardia tecnica quanto piuttosto spirituale. Il che comporta, ad esempio, una svalutazione del corpo umano, che deve essere superato tecnicamente»).

tari,⁴ strutture mitologiche nei film commerciali e nei video-giochi. Film come la trilogia di *Star Wars*, *Matrix*, *L'uomo senza ombra*, o le varie produzioni cinematografiche del genere *science-fiction* e di rappresentazioni apocalittiche (*Deep Impact* ecc.) evocano immagini neo-mitiche del mondo.⁵ In tutto questo gioca un ruolo anche la rappresentazione della qualità salvifica della Rete in genere.

Questi modelli mediatici fondamentali mostrano l'esistenza di bisogni religiosi (spesso con un accentuato dualismo di bene e male) di figure salvifiche quasi-messianiche, e di una battaglia finale ecc. (*Deep Impact*, *Terminator*, *Star Wars*).⁶ In ogni caso, sembra molto azzeccata l'arguta modifica di un antico *theologoumenon* proposta da Niewiadomski, professore di dogmatica di Innsbruck: «*Extra media nulla salus*».

Sembra in atto, in una forma fra il nascosto e il manifesto, un processo civilizzatore di cambiamento o addirittura di ripresa di ciò che è incondizionatamente significativo, per non dire religioso. A riguardo, occorre probabilmente modificare anche la vecchia tesi della secolarizzazione, poiché i nuovi fenomeni sembrano situarsi oltre il sacro e il profano. Sembrerebbe trattarsi di un sistema complessivo che risveglia bisogni, promettendo e apparentemente realizzando, al tempo stesso felicità e redenzione, ma con un'escatologia immanente senza scopo finale (Strasser). Per la teologia fondamentale quale attenta disciplina di confine queste metamorfosi del religioso nel segno della «ragione debole» (Verwey) costituiscono una sfida alla critica, nonché a propositivi tentativi di collegamento. Comunque, stante la loro pluralità interna, il progresso e il perfezionamento della ragione economica tecnico-strumentale, da un lato, e la storia critica della libertà o la storia dell'umanesimo pratico – che resta virulenta, ed è ancora lungi dall'essere risolta e rischia continuamente delle ricadute – dall'altro, le difficoltà e le opportunità di poter ancora comprendere questa modernità realizzata quale contesto teologicamente rilevante si riflettono in misura notevole nella concezione implicita dell'estetico e del ruolo delle arti.

⁴ Cfr. M. NOVAK, *Fernsehreligion. Religion des Fernsehns. Die religiöse Signatur des Fernsehens in der gegenwärtigen Gesellschaft*, Graz 1999 (manoscritto di una tesi di laurea).

⁵ Per quanto riguarda *Star Wars* si veda C. WESSELY, *Von Star Wars, Ultima und Doom. Mythologisch verschleierte Gewaltmechanismen im kommerziellen Film und in Computerrollenspielen*, Frankfurt a.M. 1997.

⁶ *Ibidem*; cfr. M. EBERTZ - R. ZWICK (edd), *Jüngste Tage. Die Gegenwart der Apokalypik*, Freiburg - Basel - Wien 1999.

2. Tecnologia di una redenzione

Oggi, ciò è evidenziato soprattutto dal fatto che, da un lato, l'economia, l'alta tecnologia, i mezzi di comunicazione sociale e i vari generi artistici si confondono sempre più e curano in gran parte le funzioni dell'arte in ordine alla produzione, mutando l'aspetto di ciò che appare in forma di *design* in impenetrabili sistemi aziendali commerciali (come, ad esempio, la pubblicità).⁷ Ma, dall'altro, le arti vengono sempre più considerate, o lo sono effettivamente, accanto alla religione, gli ultimi luoghi di rifugio di quelle deboli pianticelle che sono la 'critica', la 'libertà', l' 'umanità', la 'memoria storica'; quei valori che nel loro *pathos* potevano essere per molto tempo ancora consumati da una fiamma, che ora rischia di estinguersi, e che le tendenze dell'ora presente tentano di ignorare, rimuovere o sostituire completamente.

Per non fermarci a una descrizione superficiale, evochiamo sullo sfondo quale rivelatore diagnostico dello spirito del tempo soprattutto F. Nietzsche, e questo non solo a causa del centenario dalla morte così intensamente celebrato lo scorso anno.⁸ Infatti, nessuno più di lui ha chiaramente riconosciuto, e descritto, lo slittamento della struttura metafisica fondamentale della nostra cultura verso un crescente sentimento estetico di fondo.⁹ La sua particolare attualità appare nella dialettica, diventata nel frattempo evidente, della modernità stessa, e nella complessità dell'evoluzione

⁷ Cfr. *infra*, nota 16, il rinvio a Baudrillard; rimandiamo anche alle analisi di N. BOLZ, *Die Welt als Chaos und Simulation*, München 1992; N. BOLZ, *Die Sinngesellschaft*, Düsseldorf 1997. Sempre sul tema si veda il quaderno tematico *Medien an der Epochen-schwelle?* della rivista «Ästhetik und Kommunikation», 24 (1995); cfr. inoltre C. WESSELY - G. LARCHER (edd), *Ritus - Kult - Virtualität*, Regensburg 2000.

⁸ Cfr. G. LARCHER, *Die Diagnose vom «Tode Gottes» und das Lebensgefühl des modernen Menschen*, in E.-J. KORHERR (ed), «Alles ist möglich». *Das Lebensgefühl des modernen Menschen als Herausforderung für die religiöse Erwachsenenbildung*, Graz 1994, pp. 19-36. Tra l'ampia letteratura recente su Nietzsche si veda H.-W. RUCKENBAUER, *Kunst als Stimulans zum Leben. Bemerkungen zur Funktion der Kunst im Denken Friedrich Nietzsches*, Marburg 1996; M. STRIET, *Das Ich im Sturz der Realität. Philosophisch-theologische Studien zu einer Theorie des Subjekts in Auseinandersetzung mit der Spätphilosophie Friedrich Nietzsches*, Regensburg 1998; K.-P. LIESSMANN, *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens*, Wien 2000.

⁹ In ciò è implicita la sua critica a una comprensione sicura del soggetto e della verità della tradizione filosofica e teologica. In tal modo è offerta un'attualità più pregnante rispetto a quella di K. Marx, anche se oggi, di certo, il mercato rappresenta una nuova complessiva metafisica globale e dà a tutto una valenza economica. Ma anche l'economia si profila in un abito estetico. L'analisi emancipatrice e la pretesa scientifica di chiarimento di Marx davanti a questo fatto rimangono ingabbiate ancora nel pensiero dell'identità della vecchia metafisica.

sociale, politica, tecnologica e dello spirito degli ultimi decenni. Esse indicano la fine temporanea o definitiva delle grandi ideologie moderne, siano esse 'umanistiche', emancipatorie, in parte totalitarie, ma comunque ancora in qualche modo valutabili.

Nietzsche ha correttamente diagnosticato questa dialettica e ambivalenza estetica della modernità nella figura letteraria dell'uomo folle, che, in pieno giorno, si presenta con la sua lanterna al mercato delle ideologie dell'epoca moderna. Egli ha intravisto, oltre il *pathos* del progresso delle ideologie intramondane dopo la morte di Dio, il più ampio quadro del nichilismo in via di realizzazione (come espressione della volontà di potenza), che pone l'arte e, rispettivamente, l'estetica al posto della metafisica e della religione quali nuove dimensioni 'quasi-metafisiche': da un lato, come luce abbagliante «affinché noi non siamo distrutti a causa della verità» (ad esempio, le inevitabili costrizioni dell'attuale capitalismo mondiale, ma anche una coerente coscienza morale), come egli afferma ne *La nascita della tragedia*; dall'altro, come la grande articolazione e manifestazione della vita, che bisogna affermare in modo tragico-dionisiaco sul nichilismo. Naturalmente Nietzsche era abbastanza critico per prevedere in *Così parlò Zaratustra* anche il fallimento del progetto estetico del super-uomo; nel senso che alla fine sarebbe potuto eventualmente rimanere solo l'elemento apparente e dissimulante della cultura dell'ultimo uomo, dell'«individuo posseduto» (A. Kroker).

Dopo il discorso di Nietzsche sulla fine della metafisica e sulla morte di Dio – qui non affrontiamo la questione se il processo di auto-decomposizione di questo sommo valore sia dipeso in primo luogo da immagini di Dio unilaterali, abusate o false, oppure anche da una consapevole soppressione del fondamento da parte della modernità – ciò che primariamente resta a disposizione in eredità è l'arte e l'estetica. Infatti, nell'epoca moderna risultano scosse anche tutte le controfigure ideologiche dell'ambito teologico. Perciò, in Nietzsche, il processo di estetizzazione culmina in un atteggiamento dionisiaco-tragico della vita: ormai ogni attività metafisica è possibile solo in quanto estetica. «L'esistenza e il mondo appaiono giustificati (solo) come fenomeno estetico», afferma Nietzsche già ne *La nascita della tragedia*; alcuni anni dopo, egli parla dell'arte anche come auto-affermazione – espressione e innalzamento – della vita, come un «gioco creativo» senza scopo, che realizza il superamento del nichilismo.

Oggi, non si sente praticamente più esprimere apertamente un tale *pathos*, e tuttavia si tratta proprio di un aspetto particolare di questa problematica in quel sottofondo di risonanza estetica per quanto concerne quei fenomeni che oggi si ama definire come società multiopzionale (Gross), società esperienziale (Schulze) o generazione del divertimento.¹⁰ Perciò, riteniamo che non si tratti in primo luogo di una delle tante mode passeggiare e neppure unicamente di un fenomeno causato da un maggiore benessere e più elevati standard di vita – queste sono condizioni necessarie, ma non sufficienti, per spiegare quella diffusa corrente sotterranea sociale. In ultima analisi, non si tratta neppure soltanto di un epicureismo fatalistico che si produce sull'orlo del precipizio, come ad esempio al tempo della peste (Boccaccio),¹¹ o di un estetismo *fin-de-siècle* di certe *élites* sociali della *Belle Époque* o del tempo della rivoluzione industriale tedesca; bensì di sintomi di una dialettica della modernità, di un essenziale slittamento della concezione dell'essere, alla cui principale articolazione appartengono oggi proprio un basilare sentimento estetico e le arti.

Comunque ciò che ora colpisce in questo nuovo e collettivo sentimento estetico di fondo, nelle conseguenze a lunga portata di quella drammatica dialettica della modernità, è soprattutto l'enorme ambivalenza della modernità realizzata. Ciò a cui Nietzsche pensava nella sua opera (giovanile) *La nascita della tragedia* sarebbe di fronte a ciò ancora una patetica metafisica dell'arte. Ma anche per quanto riguarda questa ambivalenza ci possiamo muovere lungo il filo conduttore dell'opera di Nietzsche, poiché in *Così parlò Zarathustra* egli vede il suo esperimento metafisico estetico rimesso in gioco e oscillare fra il progetto del «super-uomo» e quello dell'«ultimo uomo».

Se «la corda tesa fra animale e super-uomo sul precipizio» si spezza, o è probabilmente già spezzata, a seguito della caduta potrebbe essere rimasto solo l'«ultimo uomo»; quell'«ultimo uomo» (o «uomo vermiciaio») che ha ormai unicamente una piccola voglia

¹⁰ In riferimento a questo sviluppo generale si veda G. SCHULZE, *Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1992; H.-J. HÖHN, *Zerstreuungen. Religion zwischen Sinnsuche und Erlebnismarkt*, Düsseldorf 1998; G. LARCHER, *Die Multioptionsgesellschaft als Zeichen der Zeit*, in «Actio cattolica», 4 (1995), pp. 4-9.

¹¹ Puntuale su questo è H. VERWEYEN, *Theologie im Zeichen der schwachen Vernunft*, Regensburg 2000 (trad. it. *Teologia nel segno della ragione debole*, Brescia 2001; in particolare il secondo capitolo: «Da Giovanni Boccaccio a Salman Rushdie»).

per il giorno e una piccola voglia per la notte, e che per il resto della giornata è in grado solo di ammiccare alle cose. Dopo la morte di Dio si palesa quindi anche la minaccia della liquidazione dell'uomo (Foucault), forse a vantaggio della macchina, insensibile al tempo, della *technopolis* di domani (Metz) – un io come costruito – o di un *homo ludens* elettronico, che considera la sua vita privata e sociale ancora solo come *adventure game* (Rötzer) all'interno di un «individualismo collettivo». ¹² M. Striet cita molto opportunamente al riguardo un'espressione di Sloterdijk: «Dove finisce la storia della religione comincia la storia del design». ¹³

3. La grazia: «*res aliena*»

Ma questa è solo una faccia della medaglia. Oggi esiste anche – come anche Nietzsche aveva intuito in maniera assolutamente corretta – un'attenzione senza precedenti per l'arte sia da parte degli artisti, sia da parte dei mediatori artistici e dei fruitori d'arte. Attualmente, nella nostra civiltà altamente tecnologica e mediatica, il tema della questione del senso viene affrontato in modo concreto e sensibile proprio mediante le arti e con i mezzi espressivi di questa civiltà – anche nel ruolo di un programma minoritario qualificato. L'arte si rivela «luogo vicario per ciò che non è totalmente articolabile o comprensibile» (Rauschenberger).

Le arti appaiono come il luogo dell'inquietudine e del risveglio del desiderio dell'autenticità in risposta alla minaccia di perdita di realtà, il luogo dell'articolazione della protesta, dell'interruzione e della resistenza, del desiderio di un totalmente altro per la riuscita della vita. Si ha proprio la sensazione che occorra in qualche modo affrontare (anche se in un modo ritenuto post-cristiano) il problema dell'infinità. Oggi, le arti prendono il posto del metafisico e del teologico e sono, in quanto «loci alieni», rilevanti per la teologia. Ritourneremo su questo aspetto nelle pagine finali di questo lavoro.

Ma illustriamo in maniera più dettagliata l'ambivalente situazione estetica del nostro tempo: alla corrente estetica prima descritta,

¹² E. NORDHOFEN, *Eine andere Geschichte der Kunst*, in H. SCHMIDINGER (ed), *Zeichen der Zeit: Erkennen und Handeln*, Innsbruck - Wien 1998, pp. 310-362, qui p. 360.

¹³ M. STRIET, *Der neue Mensch? Unzeitgemäße Betrachtungen zu Sloterdijk und Nietzsche*, Frankfurt a.M. 2000, p. 53.

che è sottesa a una conseguente società dell'esperienza e dell'informazione, corrisponde un'estetica dell'accelerazione delle immagini e dei media (film, TV, video, Internet) e dell'interferenza di arte, *Lebenswelt* e lavoro. L'arte sembra disciogliersi nella *Lebenswelt* e nella dimensione pubblica della società, e viceversa. Predomina una tendenza alle sinestesie, in linguaggio tradizionale si direbbe a un'opera artistica totale o perlomeno a un collage di vari abbozzi estetici (soggettivi). Queste tendenze sono preparate, a lungo andare, anche dal fatto che, nel XX secolo, dopo un periodo di predominio della concezione borghese autosufficiente dell'*art pour l'art*, le arti si liberano radicalmente da ogni costrizione per quanto concerne le loro tecniche, metodi e materiali: cercando sia di superarsi nella vita e nel destinatario, sia di interferire tecnologicamente, a partire dagli inizi della fotografia e del film, con la scienza e con i sistemi della comunicazione secondo schemi di virtualizzazione; e pretendendo quindi, naturalmente, lo *status* di una scultura, anche «plastica sociale», decostruttrice del soggetto classico dell'artista e del suo ideale di opera artistica (Duchamps, Warhol, Beuys). Così gli 'oggetti' diventano sempre più immateriali, intrecciati e interattivi. Ovviamente anche questo va visto nella sua ambivalenza.

Insieme ai mezzi di comunicazione sociale, all'economia globalizzata e all'alta tecnologia si produce una sindrome esplosiva che non è possibile abbracciare completamente e che può anche essere manipolata in modo populistico sul piano estetico. Infatti, nonostante l'onnipresenza dei mezzi di comunicazione sociale, o a causa di essa, la *Lebenswelt*, determinata dai meccanismi del mercato, diventa sempre più irrealista.¹⁴ Nella misura in cui vi partecipano, anche le arti sono sospese alla leggera catena del neo-capitalismo mondiale. Si produce un generale problema estetico anche nella misura in cui, nell'epoca della (ri)produzione accelerata, i film commerciali, la televisione, i video, i computer concorrono a creare nella società una generale fissazione sull'immagine che interrompe l'era europea di Gutenberg quale tradizione culturale letteraria. R. Debray parla giustamente di un passaggio dalla grafosfera alla videosfera;¹⁵ J. Baudrillard di un «coma immaginario dello schermo»;¹⁶ P. Virilio

¹⁴ Cfr. S. SCHADE - G.-C. THOLEN, *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999; Ch. WESSELY - G. LARCHER, *Ritus - Kult - Virtualität*.

¹⁵ Cfr. R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Paris 1992.

¹⁶ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Videowelt und fraktales Subjekt*, in ARS ELECTRONICA (ed), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, pp. 113-131, qui p. 121.

dell'aggressività dello sguardo mediatico. A tutto questo non si contrappone neppure la supposta nuova letteralità di Internet. In ogni caso, non c'è un ritorno innocente delle immagini. Per quanto si possa lamentare questo processo causato dall'influenza dei mezzi di comunicazione sociale, *de facto* essi caratterizzeranno in maniera sempre più crescente la coscienza dell'uomo.

4. *L'opera della mente*

Si potrebbe affermare che esiste una vera e propria implosione dell'immagine¹⁷ a partire dalla tradizione specificamente occidentale delle immagini. Nonostante la sua figuratività a volte esuberante, quella tradizione in quanto cristiana, e più precisamente cattolica, aveva perlomeno interiorizzato il divieto delle immagini; anche il rango attribuito alla trasmissione scritta della rivelazione era una sorta di accettazione culturale del divieto delle immagini. Ma, in linea di principio, con il sentimento di fondo di un Dio che si nega, con l'indebolimento del divieto delle immagini, con la crescita della riproduzione nel corso del XIX secolo, le immagini non conoscono più alcun limite, né contenutistico né formale. Senza i grandi contenuti della metafisica e della teologia, le cui visualizzazioni avevano rappresentato sempre un'enorme spinta verso l'alterità e la virtualità, ad esempio nei confronti di un antico realismo, il potenziale immaginifico mimetico ereditato diventa sempre più incontrollabile, anzi accoglie in sé la loro dimensione di infinitezza.

Mentre le virtualizzazioni escatologiche delle icone di Cristo, di una cattedrale gotica come la Gerusalemme celeste o di un affresco barocco di una volta quale rappresentazione trionfalistica della Chiesa o del vero mondo dell'al di là, si riferivano ancora normativamente alla Scrittura, all'azione liturgica, all'istituzione visibile, al *Bonum* e al *Verum* della rivelazione, in cui deve poter essere sempre convertito tutto ciò che è estetico, a partire dalla modernità, che si comprende come post-cristiana, questa referencia critica viene meno; ma, trasformato, il potenziale mimetico, carico di infinitezza, continua a essere presente e a operare nelle crescenti capacità espressive assicurate dalla tecnica, senza essere peraltro

¹⁷ Cfr. F. HARTMANN, *Cyber-Philosophy. Medientheoretische Auslotungen*, Wien 1999.

limitato in linea di principio mediante il divieto delle immagini. Così la modernità dispiega una potenziale totalizzazione e accelerazione, ma senza escatologia.

Ora, nell'epoca della video-tecnica posta a servizio del commercio, della *virtual reality* e di Internet, il mimetico delle arti ha la possibilità di sganciarsi completamente da qualsiasi referencia o concezione normativa relativa al soggetto e al concetto di opera.¹⁸ Ciò che la modernità europea ha cominciato già con l'illusionismo s'impone ora nell'orizzonte delle nuove tecnologie: si ha un'ipertrofia del figurativo, dell'estetico in quanto tale. Non esiste più alcun pungiglione iconoclastico, immanente alle immagini, a protezione del mistero e di una realtà più grande. Questo tratto generale dell'attuale civiltà mediatica comporta un incontrollabile potenziamento del mimetico. Tutto diventa (ri)producibile, simulabile ed estrapolabile fino all'indistinguibilità, per cui la forma regolata della comunicazione fa apparire tendenzialmente identici tutti gli artefatti umani,¹⁹ come dimostrano anche le esperienze davanti allo schermo, per esempio con i vari *avatar* o *cyborgs* e una simbolica mediatica stereotipa corrispondente, senza ombre né pieghe. Così l'accelerazione e la totalizzazione moltiplicatrice delle immagini si accompagnano a una violenza latente. L'esperienza del 'sublime' si sposta decisamente sul tecnico-gigantesco.

In tale contesto, perciò, la figuratività immaginifica intende qualcosa di più e di diverso rispetto all'immagine classica. Si tratta della dissoluzione dell'«opera» nell'evento mediatico, accelerato, ripetuto, frammentato. Il tipo di immagine a esso collegato diventa sempre più intellettuale e viene sempre più orientato con interventi programmatici. A differenza dell'antica estetica della rappresentazione, qui le immagini si formano nel cervello e a partire dal cervello vengono ulteriormente costruite, animate al computer, con il potenziale coinvolgimento di tutti i generi artistici, e iscritte nel *design* sociale.

Inoltre, oggi, sullo sfondo di ciò che abbiamo già rilevato a proposito di Nietzsche, sembrano essere fondamentali, per la concezione dell'essere e del mondo, le possibilità del collegamento integrale in rete offerte dal mondo Web come sistema al di là delle

¹⁸ Si veda esemplarmente «Kunstforum International», 152 (2000), *Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht*.

¹⁹ E. KAC, *Das Internet und die Zukunft der Kunst*, in S. MÜNKER (ed), *Mythos Internet*, Frankfurt a.M. 1997, pp. 291-318, qui p. 315.

rappresentazioni stabili del soggetto, delle relazioni interpersonali o della società, o anche delle immagini di Dio:

«Il nocciolo della tecnologia cibernetica è l'idea di un collegamento di tutti con tutti, mediante il quale giungere a una realtà spirituale (alla 'Rete' appunto), che coincide con il regno di Dio (incluso un lineare superamento della morte come prolungamento e conservazione dell'esistenza mentale – 'stivare la coscienza nella Rete')».²⁰

Sembra trattarsi di una nuova ideologia della comunicazione sistematica, o di una metafisica della comunicazione in rete, dalla biologia umana e medicina fino ai *microchip* impiantati con tutte le combinazioni possibili e immaginabili. Qui è sempre in gioco anche una visualizzazione, anzi un'interiorizzazione di una concezione estetica della realtà: ciò può riguardare il proprio corpo, non solo sotto forma di tatuaggi, ma anche di un *design* integrale, che va dal chip cerebrale al cuore del maiale e in futuro anche alla clonazione di 'belli e forti' (si pensi qui al dibattito legato alle posizioni di Sloterdijk).

Ovviamente, al riguardo non può più esservi alcun soggetto normativo della totalità, bensì solo un'articolazione della totalità attraverso un modello universale o una rete di sensori intelligenti, per dirla con Sloterdijk.²¹ Gli artisti contribuiscono a tutto questo, apportando la loro originaria capacità inventiva sotto forma di «performance come esperimento, performance come sistema aperto». Qui l'idea dell'opera diventa fluida; tutto viene collegato in modo interattivo: «La nuova forma artistica si chiama *self-performance-art*».²²

5. L'«ethos» della scena

Bisogna quindi riconoscere che oggi più che mai il mondo viene costruito e messo in scena dagli strumenti mediatici. A queste messe in scena è collegata una pretesa immensamente alta di immaginazione del mondo; si suggerisce esteticamente l'esistenza

²⁰ K. MÜLLER, *Philosophische Grundfragen der Theologie*, Münster 2000, p. 82.

²¹ Cfr. M. STRIET, *Der neue Mensch*, p. 51.

²² Cfr. P. BIANCHI, *Was ist (Kunst)?*, in «Kunstforum International», 152 (2000), p. 57.

di un «modello consolante dietro la confusione del mondo»²³ – il «tappeto della vita», «l'ordine dell'evoluzione» come opera artistica integrale messa in scena – insomma la Rete. Si vorrebbe riconciliare materia e spirito, ecologia e tecnologia; affermando che dobbiamo «piegarci alla logica bio-cosmica dell'evoluzione»; dal punto di vista storico-teorico si tratterebbe dell'atteso passaggio dalla «società illuministica dell'antica Europa» a una nuova era senza preoccupazioni, post-critica e post-ideologica, in una parola, all'era neo-mitica. Si prenda ad esempio, come illustrazione, l'esposizione regionale della Stiria con il poster su Internet *comm.gr2000az Leben.Sterben.Denken* (vivere, morire, pensare) e il motto «Tu non sei mai solo» quale produzione tecnologica di cattivo gusto: scienza, arte, comunicazione – la grande agognata concezione culturale di un universale collegamento in rete – rappresentata in tre luoghi della città di Graz (lo Schlossberg, il castello di Eggenberg e lo Stadtmuseum) – con il globo oculare, la retina, come simbolo/logo.

Tutto era disposto in modo decisamente anti-meccanicistico, ma anche molto suggestivo, proprio come se noi non fossimo mai soli, ma inseriti quasi automaticamente in un flusso dinamico (continuamente in vista, nel reticolo, nell'atto di vedere ed essere visti), innalzati in un campo di sinapsi informatiche; tutto induceva a pensare che noi non saremmo mai stati esposti al pericolo da soli, ma sempre protetti da una rete che dinamicamente ci avvolge – dalla circolazione del sangue attraverso la tecnologia dell'informazione fino al battito del cuore cosmico che pulsa all'interno dello Schlossberg. Persino il morire e la morte sembravano rappresentabili in flussi processuali di energia. Qui si può rinunciare in modo post-moderno a un ego ineliminabile, a un imperativo etico incondizionato, all'incanto di un amore personale assolutamente unico, senza che tutto questo porti a conseguenze nichilistiche, poiché io sono sistematicamente superato da una struttura all'altra – inserita mediaticamente nelle auto-regolamentazioni del mondo.²⁴ Il mondo digitale del computer rappresenta e rafforza plasticamente questa impressione.

L'esposizione mondiale di Hannover 2000, con il suo parco tematico posto sotto il motto «planet of visions», ha potuto trasmettere qualcosa di analogo, riunendo per esempio tutte le metafore della mobilità. «Alleanza per la mobilità» dicevano gli *slogan* nel pano-

²³ Cfr. «Die Zeit», 26 ottobre 2000, p. 46.

²⁴ Così scrive in riferimento a Sloterdijk M. STRIET, *Der neue Mensch*, p. 51.

rama dei simboli della mobilità sportiva e tecnica, che sottilmente dovevano indurre a cogliere la dinamica del mercato mondiale. Nel catalogo dell'esposizione si può leggere: «Avvolto da proiezioni e sequenze di immagini trasmesse con diverse velocità l'osservatore percepirà diversamente il proprio corpo, i propri movimenti». Il celebre architetto dell'esposizione, Jean Nouvel, afferma:

«Tutto attorno a noi si muove, ma anche dentro di noi tutto si muove – dalle dimensioni dell'universo al microcosmo degli atomi»; «La continua mobilità richiede la materializzazione»; «il futuro della mobilità è nel collegamento in rete dei sistemi, delle idee e delle regioni».²⁵

L'estetica come *medium* di attribuzione di senso può essere anche direttamente stimolata e strumentalizzata dal commercio e produrre notevoli sinergie, come nel caso, ad esempio, dei «Mondi di cristallo» della ditta Swarovski di Wattens (Tirolo), dove questo gruppo industriale austriaco multinazionale ha saputo collegare strettamente, grazie a A. Heller e al coinvolgimento di altri artisti (S. Dali, A. Warhol, St. Phalle, K. Haring ecc.), arte (mass media, cultura popolare, teatro), pubblicità suggestiva, commercio. In concreto si può vedere un enorme tumulo di terra, realizzato mediante una combinazione di *land-art*, architettura e scultura, rappresentato in forma neo-mitica come una sfinge – con enormi proiettori che cambiano continuamente colore – e tuttavia strettamente legata alla terra, Gaia, simboleggiando i quattro elementi, cioè la natura protettiva che contiene al suo interno un tesoro, una pietra preziosa; globalmente, la suggestione di una relazione innocente e diretta con una natura amica (fig. 1).

La stessa sensazione proviamo anche davanti alla «Cupola di cristallo», una possente sfera d'argento visitabile, che nel suo interno sembra più un cristallo nel quale si può camminare che non un enorme caleidoscopio interattivo. Mediante effetti riflessi e proiezioni di luci, l'osservatore viene introdotto nel campo di forza della 'pietra filosofale' che rispecchia continuamente in infinite rifrazioni le strutture geometriche – con un effetto di innegabile bellezza, ovviamente senza ombre e senza pieghe. La frase «ora guardando si uniscono miriadi di particelle di luce con gli occhi» trasmette in un altro luogo una suggestiva proiezione luminosa

²⁵ M. РОТН (ed), *Der Themenpark der EXPO 2000*, 2 voll., Wien - New York 2000, I, p. 98.

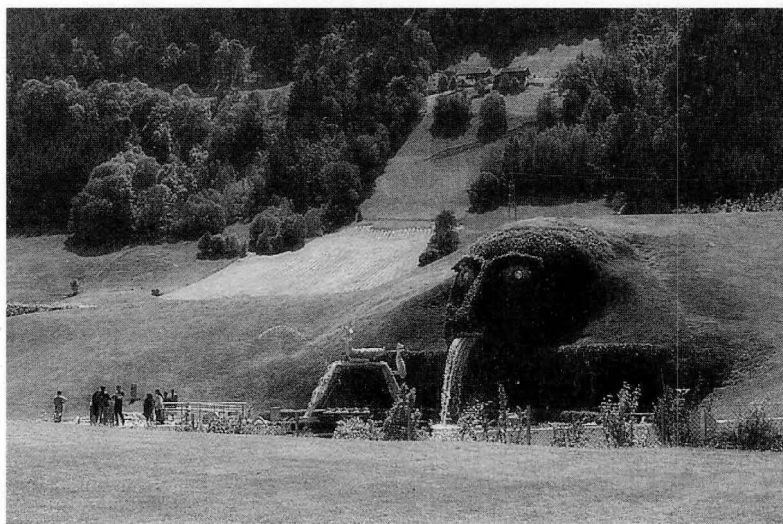


Fig. 1. L'ingresso alla ditta Swarowski-Kristallwelten a Wattens (Tirolo).

esoterica. Poi si viene guidati attraverso vari spazi sotterranei con effetti video. La soggiacente nota multiculturale armonizza, attraversandolo, il tutto, suggerendo al potenziale acquirente un pensiero positivo, stimolandolo, poiché alla fine deve necessariamente passare attraverso un negozio a due piani.

Ora: è necessario considerare questi molteplici sviluppi estetico-mediatici, resi possibili dall'alta tecnologia come puramente negativi, come forme artistiche decadenti, come le rose sulla catena del neo-liberalismo mondiale? Senza dubbio, le modalità figurative mediatiche trasformano la tradizionale concezione figurativa in conformità alla loro grande varietà e interattività interna, all'accelerazione, alla ripetizione, moltiplicazione, frammentazione, e anche alla piatta uniformità e totalizzazione o al loro specifico, programmatico cerebralismo; ma questi dubbi esistevano già anche nei riguardi della fotografia, della tecnica dei film e dei video. Può l'arte (nel senso tradizionale) continuare a giocare un ruolo essenziale nel quadro mediatico complessivo, nel design mediatico? Essa è qualcosa di più di una rappresentazione tecnica di ciò che viene comunicato attraverso i mass media, dall'organismo a Internet? Può essere una rappresentazione 'realistica' di questi rapporti ideali? L'espressione simbolica di una nuova *mathesis universalis*,

dell'«arte come strumento di autentico sapere» come «cognizione dell'immaginario»?²⁶ O forse essa non dovrebbe piuttosto realizzare contro-figure e contro-sculture, rappresentare l'uomo sfinite, sofferente, addirittura il male, la corporeità, la pesantezza, il tempo? Magari semplicemente irritare e problematizzare i lindi e incantati mondi digitali, spingersi con i suoi mezzi e con le sue possibilità fino ai loro confini?

6. Il 'peso' delle immagini, salvezza del corpo

Rinviamo, come esempio, all'oggetto di R. Kriesche (*Telematic Sculpture*) per la Biennale di Venezia del 1995. L'artista aveva collocato

«su un nastro trasportatore industriale dotato di un impercettibile movimento ... una rotaia ferroviaria pesante una tonnellata e collegata via modem e computer ad Internet. Questa 'scultura telematica' fungeva da cerniera fra il mondo immateriale delle informazioni e la loro sperimentabilità fisica. Se il navigatore in Internet sceglieva il padiglione austriaco, i segnali della comunicazione venivano trasformati in energia frenante che bloccava l'avanzamento della rotaia ferroviaria. In assenza di comunicazione con la scultura, secondo la visione dell'artista, la forza bruta della 'rotaia' avrebbe inevitabilmente attraversato e demolito la parete dell'edificio».²⁷

Si delinea una dimensione estetico-etica di quest'arte interattiva come collegamento fra la materialità funzionale delle cose e la comunicazione umana virtuale. Qui è comunque importante un certo momento etico come momento dell'interattività per il processo estetico – anche come correttivo dei mezzi di comunicazione basati sul monologo.

Rinviamo, inoltre, a Rebecca Horn, artista tedesca dei corpi, con la sua Documenta-Installation del 1992: *Der Mond, das Kind, der anarchistische Fluss* (La luna, il bambino, il flusso anarchico). Horn capovolge nel senso letterale del termine, sollevandolo meccanicamente in modo surreale, tutto ciò che è esteticamente piatto, semplice: l'oggetto viene reso fantasticamente estraneo, surreale. Così i banchi di una classe scolastica vengono spostati sul soffitto, con i cavi della comunicazione strappati o lasciati pendere confu-

²⁶ R. KRIESCHE, *comm.gr2000az*, p. 11.

²⁷ «Kunstforum International», 103 (1995).

samente verso la finestra. Al suolo restano solo alcuni faretti per l'illuminazione, anch'essi rovesciati verso l'alto.

Ora come dovrebbero comportarsi criticamente in questa costellazione complessa post-moderna la teologia, la Chiesa, soprattutto i cristiani, non potendo (ancora) sapere che cosa significherà in definitiva questa generale rivoluzione estetica? Ritengo, anzitutto, che, nello spirito del concilio Vaticano II (e sull'esempio di Couturier o di Mauer), si dovrebbero prendere sul serio anche questi segni dei tempi, e comunque che la teologia (fondamentale) non dovrebbe obiettare dall'esterno in modo assolutamente contrastante e profeticamente critico contro l'inevitabile corrente estetica sottesa all'ora presente. Non sembra giustificato né un ottimismo mediatico alla McLuhan, né un conformismo culturale nel senso di una teologia neo-liberale, ma neppure una dialettica del rifiuto teologicamente astratta.

La teologia dovrebbe piuttosto indagare, alla luce della sua riflessione sulla determinazione di senso, le autentiche tendenze di ricerca di senso delle arti stesse, nel loro specifico esser-sensibile e nel loro proprio linguaggio di forme, lasciandosi così stimolare dal ricordo dell'antica fruttuosa alleanza di immagine e parola. E questo in contrasto a una civiltà mediatica che nel suo orientamento estetico generale assume tratti quasi-teologici. Le arti e le religioni sono probabilmente le ultime risorse spirituali che possono ancora articolare potenziali utopici, resistere ai neo-miti che nascondono la realtà, indurre allo stupore il soggetto che si è perduto, sensibilizzare nei riguardi dell'*ethos* (il terzo trascendentale) disperso nelle società dell'esperienza e dell'evento; e, così facendo, risvegliare il soggetto e acuire una capacità rammemorativa per quanto riguarda le esperienze del patire.

Oggi, infatti, nonostante le sue ambivalenze, e lungi dall'enfasi di una religione dell'arte del XIX secolo o dalla concezione del progresso dell'avanguardia dell'inizio del secolo scorso, la stessa impresa artistica sembra stimolare ampiamente una riflessività istituzionalizzata, un riflesso critico, un'interruzione della realtà corrente, un capovolgimento del mondo, una problematicizzazione delle stesse plausibilità mediatiche. Come tale essa impregna e mina simbolicamente la realtà pubblica culturale, rendendola riflessiva dall'interno, ossia trasparente a nuove e alternative visualità del mondo.

E permettendo tutto questo, l'arte è, a mio avviso, uno dei processi auto-correttivi più duraturi ed efficaci della modernità

mediatica quale progetto immanente originario di visione del mondo derivato proprio da questo. E poiché nell'epoca moderna, come abbiamo già detto, l'arte forza e oltrepassa il proprio ambito tradizionale attraverso il coinvolgimento e l'intreccio dei vari generi e tecniche artistiche, è, in quanto opera, più di un singolo oggetto; è piuttosto il processo operativo di un'intera vita, e, come tale, effettua una trasgressione sia negli orizzonti scientifici, rilevanti per l'immagine del mondo, sia nelle problematiche etiche di frontiera e nelle prospettive di senso mistiche, ed è anche un eccellente indicatore della possibile apertura della nostra epoca, dopo Nietzsche, alla religione. Essa può perlomeno pungolare, contribuendo a rilevare l'alterità contro i nuovi miti che nascondono la realtà, a mantenere liberi spazi vuoti importanti per una visione spirituale del mondo e per il tentativo delle religioni di dire il loro messaggio di consolazione e speranza nell'attuale esperienza degli uomini, assicurando addirittura in certe circostanze una presenza di senso analoga a quella della religione.

Nonostante Nietzsche, noi affermiamo quindi che la frattura delle modernità e l'ambivalenza mediatica del presente non significano necessariamente una definitiva apostasia teologica. Forse esse significano unicamente che le nostre immagini provvisorie dell'assoluto erano giunte ai loro limiti estremi e che oggi si trasformano in corrispondenza a un cambiamento culturale nell'esperienza della traccia di Dio. Comunque l'attuale sfondo che permette una diagnosi del tempo, nel quale si constata anche, sul piano della critica della civiltà, l'ambivalenza della modernità realizzata, mostra chiaramente che entrambe – arte e fede –, pur essendo nelle loro forme radicali solo programmi sociali di minoranza, oggi possono avere come tali un peso e un urto di polarizzazione e di provocazione se riescono a stimolarsi costruttivamente a vicenda sul piano simbolico.

Ci si può chiedere se, a partire dalle risorse spirituali di arte e religione, dalla sfida critica che esse sono l'una per l'altra (anche nei contesti ecclesiali), non sia forse possibile un comune rinvio simbolico alla realtà escatologicamente sperata, un rinvio in grado di lanciare un appello al soggetto (perduto), all'auto-limitazione mediatica e a una sensibilizzazione per un *ethos* dell'azione umana ed eventualmente, di fronte alla crescente disincarnazione mediatica, a esperienze artistiche e religiose più consistenti e reali, più legate alla corporeità! (Occorre forse oggi una nuova battaglia delle immagini contro le tendenze neo-gnostiche dei nuovi mezzi

di comunicazione sociale?). Ma, come abbiamo detto, non deve trattarsi di un *pathos* critico astratto. L'opposizione alla civiltà mediatica globale – anche sul piano teologico – deve essere condotta con le possibilità della stessa arte nei mass media e attraverso di essi (foto, film, video, computer). Quindi, nell'orizzonte della modernità realizzata, teologia, arte e tecnica non vanno considerate in linea di principio come reciprocamente ostili. Sembra che un'arte riflessa criticamente possa delineare dall'interno la misura critica nei confronti della civiltà posta sotto giudizio. Infatti, le opere d'arte evocano delle instabilità nei sistemi e li costringono a mettersi in movimento dall'interno. Esse producono le vere virtualità, nel senso dell'artisticità e del potenziamento di altre possibilità che sono importanti anche per la teologia.

7. Immagini e «logos»: controtendenze

Nell'attuale situazione può esistere ancora la possibilità di una critica costruttiva delle immagini, oppure ogni distanza è stata risucchiata da una civiltà mediatica estetizzante? Io sostengo la prima posizione e ritengo, inoltre, che un coordinamento di arte e teologia in vista di quella nuova civiltà mediatica può fare criticamente bene a entrambe, per preservarsi reciprocamente dal kitsch, criticare i falsi neo-miti e rendere insieme sensibili per il terzo trascendentale che è praticamente scomparso. La virtualità dell'una viene rafforzata e sostenuta dalla concrezione dell'altra e viceversa, stimolando la vera creatività e la critica.

Ora vorrei iniziare i miei esempi figurativi per una tematizzazione teologicamente rilevante del sublime (del corpo e della memoria storica), con James Turrell, l'artista nato a Los Angeles nel 1943, il quale, provenendo originariamente dalla *land-art*, creando sculture luminose come spazi, abbozza spazi nello spazio mediante luce da luce,²⁸ coinvolgendo interattivamente lo spettatore. Sono 'oggetti' che vanno oltre ogni estetica della rappresentazione, possiedono una qualità trascendentale, evocano profondità prive di un fondamento stabile, si contrappongono alle rappresentazioni fisse del soggetto, dell'opera, della realtà con le loro coordinate

²⁸ Come immagine d'esempio si veda «Milk Run II», mostra alla Kunsthau Brengenz 1997.

spazio-temporali; ma anche irritano iconoclasticamente l'estetica decisamente uniforme, la chiarezza digitale di Internet e la comunicazione cibernetica. Con gli oggetti luminosi sottili e tridimensionali di Turrell (che presuppongono B. Newman e M. Rothko), le cui sorgenti luminose non sono coglibili in alcun luogo, diventa possibile pensare e percepire la convertibilità, ma anche l'indisponibilità, di massa, spazio e luce. Senza una posizione fissa e stabile, l'osservatore sperimenta uno stupore elementare di fronte a un orizzonte trascendentale (fig. 2).

Il tema del corpo e della memoria storica – un'altra grande sfida per un'ermeneutica dell'arte in sede di teologia fondamentale nelle condizioni della società mediatica – viene affrontato molto drasticamente, ad esempio, da Marina Abramovic, artista serba, in un'unità di *performance*, installazione e uso degli strumenti mediatici, alla Biennale del 1997. Con il titolo *Balkan Baroque* ella rimase seduta ogni giorno per ore su un cumulo di ossa animali, che ripuliva spazzolandole, mentre su uno schermo veniva raccontata una parabola sulla degenerazione di pacifiche creature in 'topi lupo'. Questo contesto mediatico trasmette all'azione apparentemente assurda la sua macabra attualità; genera un palpabile spazio esperienziale metaforico che coinvolge l'osservatore e accende un turbamento etico. Attraverso il contesto narrativo l'opera d'arte diventa una provocazione etica (fig. 3).

Il tema della soggettività finita, mortale, viene affrontato più sottilmente da Bill Viola, artista mediatico americano nato nel 1951, il quale con i suoi video-oggetti interattivi della comparsa e scomparsa delle cose, della problematicità dell'identità dell'io, dell'indisponibilità e del vincolo corporeo di nascita e morte,²⁹ solleva problemi che vengono posti, ma non risolti, dall'universale virtualizzazione estetica mediatica. Nel caso di Viola si tratta di una forma figurativa che utilizza le acquisizioni tecnologiche del cinema, del video e del computer non per raccontare delle storie o per rappresentare la soggettività creatrice, ma per moltiplicare l'immagine

²⁹ Si veda ad esempio «Nantes Triptych» del 1992, videoinstallazione proposta anche in un contesto sacrale-meditativo, nella chiesa dei domenicani a Francoforte nel 1999. L'opera è composta da tre grandi schermi affiancati che compongono un trittico, con un evidente richiamo all'arte sacra. Sugli schermi scorrono le immagini di una giovane donna che partorisce, di una donna anziana in punto di morte e, al centro, una figura di un uomo vestito che si muove sott'acqua, tra fasi alterne di turbolenti vortici e ondeggiante calma. Egli fluttua in un vuoto illuminato da una potente luce – in una fragile tensione come se oscillasse fra la nascita e la morte.

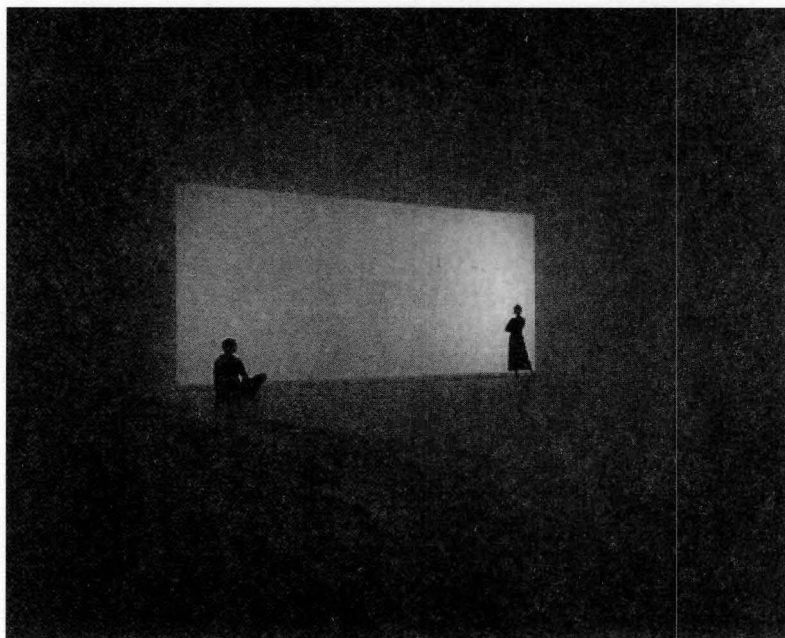


Fig. 2. JAMES TURRELL, *Wide Out*, Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien 1998.

classica nelle sue possibilità. Attraverso la spazialità e la modalità della proiezione delle immagini, e i sottostanti segnali acustici, le immagini stesse diventano sempre più plastiche, senza essere comunque oggettivate; si possono per così dire sperimentare in uno spazio chiaramente riflesso, nel quale lo spettatore è inserito.

Viola riesce a trasmettere, contro la pretesa onnipotenza mimetica e l'univocità degli strumenti mediatici, l'idea dell'indisponibilità delle immagini e dei processi vitali che esse rappresentano, il loro balenare, dissiparsi e scomparire. Si tratta di un'arte molto meditativa che si estende nello spazio esperienziale sinestetico. Non è comunque un'estetica della rappresentazione, bensì un'estetica dell'apparizione indisponibile³⁰ che rilascia l'osservatore in rafforzata sensibilità e riflessione sul miracolo, sull'indisponibilità della vita. Si può affermare con G.D. Hubermann: «Ciò che noi vediamo ci guarda».

³⁰ Cfr. G.-D. HUBERMANN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris 1998.



Fig. 3. MARINA ABRAMOVIC, *Balkan baroque*, installazione, Biennale di Venezia 1997.

Più vicino ai contenuti iconografici riconoscibilmente cristiani, Andy Warhol tematizza il religioso nella sua riproducibilità, nel contesto della *popular culture*, dei *comics*, del mondo mediatico: con gli strumenti dell'arte egli tematizza l'aspetto pubblico dei mass media (cfr. anche la sua elaborazione di *Marilyn*) sull'esempio delle elaborazioni dell'*Ultima cena* di Leonardo (Warhol – *Il cenacolo*), cui è stato sollecitato nel 1985 da un banchiere milanese. È noto che l'*Ultima cena* di Leonardo ebbe una grande diffusione proprio come copia.³¹ Ora la società mediatica, sotto forma di pubblicità, offre a Warhol lo spunto per tematizzare contenuti provvisti di una grande valenza iconografica religiosa, come la *kenosis*, l'offerta di sé, la solidarietà. I lavori e i bozzetti attorno a *The last supper* (L'ultima cena) lo dimostrano potentemente – da un lato, estraniando il contenuto tramandato – le scatole di BrilloSoup o Cornflakes – dall'altro, caricandolo di nuove relazioni: così i gesti del Cristo dell'ultima cena, con la scritta e l'immagine di un *body-builder*: *Be somebody with a body*. Si diventa veramente *somebody* a partire dalla corporeità del Cristo offerto nella cena. L'elevata ripetizione nella disposizione seriale suggerisce forse la presenza multipla attraverso la distribuzione di questo corpo dell'ultima cena (nella comunione), e riecheggia l'infantile pietà ortodossa di Warhol davanti all'iconostasi. Ma egli è al tempo stesso influenzato dalla realtà quotidiana dei *mass media*. Anche se Warhol appartiene già ai classici dell'arte mediatica, è comunque possibile produrre, anche nell'epoca della riproducibilità, una nuova aura con gli strumenti mediatici della riproduzione.

Infine, la possibilità di coinvolgere ancor più concretamente gli artisti mediatici contemporanei, con i loro lavori, nella configurazione dello spazio sacrale in quanto tale, e quindi nel quadro della 'parola di Dio' e della liturgia è dimostrata dai coraggiosi esempi di configurazione dell'ambiente della chiesa (non solo mediante l'arte mediatica) offerti da Hermann Glettler, parroco di Sant'Andrea a Graz (egli stesso artista) nell'esposizione *nadeir = nicht da*, in occasione dell'inaugurazione della sinagoga di Graz nel novembre del 2000.

Anzitutto si vede l'ambiente della chiesa di Sant'Andrea (la navata centrale), ricavato dall'antica chiesa domenicana del XVII

³¹ Pensiamo all'incisione di Raffaello Morghen, realizzata intorno al 1800, che non può essere considerata un semplice rifacimento grafico e che, per l'ulteriore rinnovamento, è più importante dell'originale.

secolo, con l'altare maggiore coperto (un'enorme velo, che nasconde il Santissimo con allusione a Es 26, opera di Katharina Heinrich) e i lampadari incrociati tra loro (*Off Order* di Michael Kienzer). Abbiamo così un ambiente ecclesiale barocco con una simbolica massiccia, spiritualmente e liturgicamente carico, il quale apre prudentemente lo spazio all'incontro (nessun effetto galleria) con l'arte contemporanea, prendendo esso stesso sul serio, a livello di configurazione, il divieto delle immagini.

Lo stesso vale anche per una precedente installazione, realizzata per il mercoledì delle ceneri: un grande schermo come moderno velo quaresimale (dello stesso Hermann Glettler, insieme a Peter Manhal e Hans Pötscher) sul quale era proiettato in modo riconoscibile un enorme teschio, illuminato internamente. La proiezione scorreva come scultura luminosa durante la lettura del Vangelo e l'imposizione delle ceneri. Ai partecipanti alla celebrazione erano stati distribuiti occhiali a 3D, per poter percepire l'effetto tridimensionale dell'immagine. Il temporaneo confronto mediatico con il tema della 'morte' nel contesto della liturgia e dello spazio della chiesa non fu considerato un *Halloween-Event* neppure dai presenti non abituati a simili visioni, ma fu vissuto come una convincente, profonda esperienza spirituale, in grado di rafforzare il simbolismo liturgico.

Interessante, per il nostro tema dell'arte mediatica, è anche il monitor posto sotto la croce, in un altare laterale (*Mr. Bader*, di Fedo Ertl). Il monitor è inserito nella gestica del gruppo verso la croce. In audio e in video viene trasmessa un'intervista sugli avvenimenti del 1938, quando il dott. Bader, membro della comunità ebraica di Graz, dovette lasciare la città. Nel video egli parla della distruzione della sinagoga avvenuta proprio in quel tempo.

8. *L'enigma del tempo*

Vorrei concludere con uno sguardo alla medialità naturale della nuova sinagoga di Graz, inaugurata alla fine del 2000 (la precedente sinagoga, come detto, era stata distrutta nel 1938). Nella sua cupola di vetro aperta e illuminata, la sinagoga riconduce – se così si può dire – architettonicamente insieme, per l'osservatore presente nella comunità, il «cielo stellato sopra di me» e il testo della Scrittura: attraverso la mediazione dell'arte, si stabilisce un collegamento

fra la legge, la rivelazione, la storia della salvezza e il cosmo, il creato; così esso ritorna misticamente nel cielo di Dio che viene presentato come il garante di una riconciliazione escatologica fra la legge morale e il corso del mondo (fig. 4).

Questi esempi, molto diversi fra loro, di relazione fra arte e corporeità, arte e immaterialità, arte e memoria vogliono essere solo delle indicazioni sulle attuali possibilità di una percezione estetica sia del sublime, sia del corporale, delle visualizzazioni di immagine, testo e assenza di immagine, di incarnazione ed escatologia, e precisamente oltre l'apocalisse e l'apoteosi mediatica. L'arte autentica, anche e proprio con elementi mediatici, articola le esigenze rappresentative della tematica teologica, mostra e nasconde, fa emergere differenze e incarna al tempo stesso. Essa visualizza la fragilità della soggettività e la sua 'graziosa' riuscita.

Riassumendo, occorre quindi, da un lato, un dialogo teologia-arte nel senso di un'opposizione iconoclastica ai falsi realismi di un banale mondo mediatico e cibernetico e, dall'altro, un'arte 'incarnata' come arte molto terrena, arte dei corpi e arte dei materiali concreti, 'pesanti', contro le tendenze neo-gnostiche della *virtual reality* o del nuovo bel mondo dell'evoluzione mediatica, sociale, tecnologica. D'altra parte, l'arte mediatica, in quanto processo metaforico vivo e aperto, crea per il fruitore spazi di senso, spazi di condensazione e incontro con la parola o con il testo, e di interazione per l'ascoltatore/osservatore corporale della parola. A quanto sembra, alla nuova società mediatica occorre quindi come spinta contraria, da un lato, la critica della stessa arte mediatica, dall'altro, insieme a essa, certamente anche la teologia per interrompere la corrente tecnologico-estetica generale sottesa alla civiltà mondiale e dirottarla verso l'apertura di una propositiva relazione (H. Klotz) fra arte, etica, *Lebenswelt* e religione.

La nuova attualità è essenzialmente posta in una doppia e critica funzione di questa relazione: da un lato, la caratteristica trascendental-idealistica, o praticamente gnostica e quasi-metafisica, della tecnologia odierna delle comunicazioni può essere criticata mediante le dimensioni mistiche presenti nell'arte contemporanea messe in relazione con le migliori tradizioni della teologia negativa, senza con questo sconfessare le possibilità espressive mediatiche proprie al nostro tempo; dall'altro, proprio l'arte con i suoi tradizionali materiali 'pesanti' insieme a una teologia che pensa e attesta l'incarnazione (creazione, incarnazione – tutta l'arte prende la

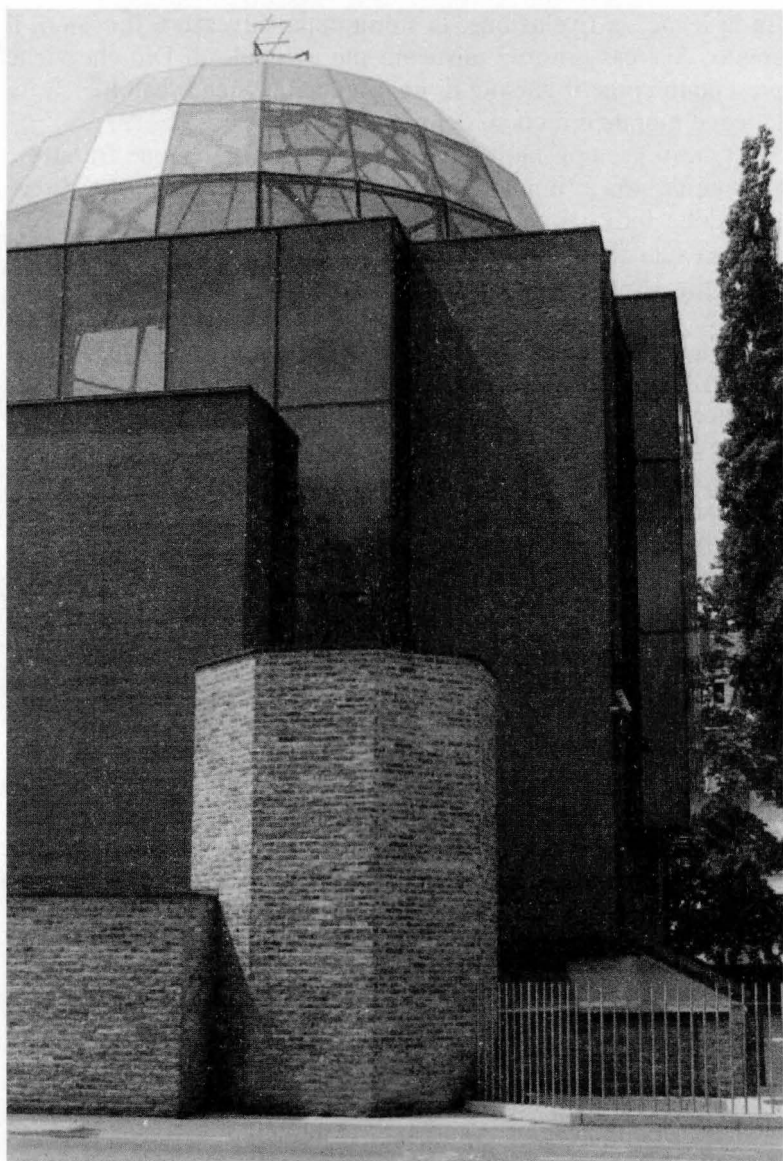


Fig. 4. La nuova sinagoga di Graz, esterno.

mossa dalla carne –, sacramenti) possono smascherare la pericolosa tendenza gnostica, anticorporea, dei nuovi media e la loro estetica (e onestamente anche quella di alcuni fenomeni artistici) con una potenziale pretesa universalistica.

In primo luogo, l'arte, a differenza della tendenza alla revisione continua e della reversibilità del mediatico, tematizza l'enigma del tempo nella sua aporetica irreversibilità, e con ciò anche il significato umanizzante della memoria. Quanto nel tardo mondo antico ha significato a lunga portata, in un contesto (non solo) gnostico, l'antico rapporto fra arte e religione quale snodo culturale, ciò probabilmente si ripropone analogamente quale oggetto di discussione per un odierno conflitto sulle immagini. Proprio in questo la religione deve essere gratamente attenta all'arte e trovare in essa stimoli per la propria attuazione. Ma è necessario un profilo alto d'esercizio di entrambe, affinché arte e religione possano preservarsi nella loro rivendicazione profetica. Più di tutti è l'ambito culturale ecclesiale a correre il pericolo di farsi ingannare da un *design-kitsch* mediale pseudoattuale. Nel rapporto reciproco dell'arte con la religione, all'arte non si può concedere di minimizzare i contenuti della religione.

È mia convinzione che l'arte possa aiutare la religione, alla luce della parola di Dio, nel decostruire le vecchie immagini di Dio, per trovare così nuove configurazioni immaginifiche e una nuova lingua.

Immagine e ombra: la dialettica dell'analogia alla base della capacità iconica

di Paolo Giannoni

‘Ombra’ e ‘immagine’ vivono una relazione dialettica non solo nella complessità e ironia gnoseologica e rappresentativa moderna, perché significativamente erano nella stessa condizione all’interno della triade ‘umbra-imago-veritas’ con la quale nella Patristica si configura il cammino storico e rivelativo che intercorre tra Antico Testamento, Nuovo Testamento e pienezza paradisiaca, nella quale soltanto si ha la pienezza della luce divina, ma sempre attraversata da una ironia teologica che si esprime nella qualificazione del *lumen gloriae* che permetterà a Dio di essere visto *totus sed non totaliter*, una dizione che ha sfumature intuitive più che chiarificazioni di ragionamento. Tutto questo manifesta e pone a tema una sensibilità e uno sguardo teologico che nella teologia delle definizioni e delle conclusioni perdono la loro forza, che invece si manifesta all’interno di una sensibilità e metodologia di tipo mistagogico.

Proprio con questa sensibilità di tenore benedettino (Casel, Neunheuser, Vagaggini, Magrassi) vogliamo impostare la base teologica dell’iconicità, essenziale per l’arte, sacramentale per la religione, cogliendo un ganglio radicale per la relazione fra teologia ed estetica. La teologia non può mettere a base i termini filosofici dell’estetica, come anche nell’etica che certamente è una filosofia prima (ci riferiamo a un titolo di Emmanuel Lévinas), ma è una teologia seconda. Per questo occorre fare riferimento ai radicali teologici, che portano in campo estetico una specie di stupore analogo a quello che si dà nel campo del sapere e che è «sproporzione tra cogitatio e cogitatum, in cui il sapere si cerca, si estingue nel sapere».¹

¹ E. LÉVINAS, *Alterità e trascendenza*, trad. it., Genova 2006, p. 21

Ordinariamente lo spazio teologico cristiano per l'arte è visto radicato e giustificato nella incarnazione che giustifica la rappresentazione iconica vietata nell'Antico Testamento. Ma il mistero dell'incarnazione rimanda oltre se stesso e difatti è un mistero incoativo, anche se la 'teoria greca' giustamente proclama che *quod assumitur redimitur*, e quindi già nella incarnazione si dà una integrale realizzazione dell'umano e del creaturale. Infatti nel darsi della salvezza è soltanto nella resurrezione che completa l'arco vitale aperto dalla incarnazione che si ha la possibilità di poter proclamare l'adempimento dell'umanità nel Cristo risorto, l'*èschatos Adàm* (1Cor 15,45). Questo è tanto vero da dover dire che qui abbiamo l'unica e vera definizione di uomo dal punto di vista teologico cristiano: qui e non in definizioni derivanti dalla filosofia (come è avvenuto nella *Fidei catholicae* del concilio di Vienna,² che assume la struttura ilemorfica di ascendenza aristotelica per definire la costituzione dell'uomo) si radica l'antropologia teologica cristiana, la quale pertanto si pone come cristologia indiretta, mentre spesso si ha la prospettiva arrovesciata e si pretende di definire Cristo a partire da una griglia antropologica (sovviene qui il principio di W. Pannenberg per il quale solo nell'escatologia si ha e si conosce la verità in forma piena). Pertanto è in questo adempimento che trova pienezza anche la radice antropoteologica di Gen 1,26-27 col tema dell'immagine per la quale la creatura è forma divina. Dunque correttamente e intensamente Tertulliano annotava, nel *De resurrectione mortuorum*, che «quocumque limus exprimebatur – si noti il passivo – Christus configurabatur homo futurus». Il prototipo è Cristo non Adamo. Questa considerazione – insieme a una doveroso gusto di acribia esegetica – ha dato luogo a quell'approfondimento etimologico, che mette in evidenza il fatto che il *besalmenu* del testo che dice 'ad immagine' costruisce *selem*, il termine che significa 'immagine', ma che ha come ascendenza '*sel*', 'ombra'. Questa nota mette in evidenza la presenza di una sensibilità che obbedisce alla intimazione – teologica ed epistemologica – che nasce dalla coscienza della santità-alterità di Dio ('*kadosh*' è 'tagliato'), per cui il massimo della gloria umana porta in sé il riferimento dialettico alla alterità della immagine sulla quale l'uomo viene creato. Dunque qui trova fondamento e

² 3 maggio 1312 (H. DENZIGER - A. SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum*³⁴, n. 902).

dialettica tanto l'aniconismo quanto anche l'ardire di ogni proposta e aspirazione iconica.

Con questa sensibilità si nota anche che nella prospettiva iconica afferisce Col 1,15 col verismo del termine '*prototokos*' applicato a Cristo e che lo congiunge intimamente con la creazione, come 'modello' divino di ogni creatura (e non solo dell'uomo). Ma proprio testo e contesto ci rimandano nella fonte e principio di tutto, la vita trinitaria. Infatti noi per una trattazione adeguata della dimensione iconica troviamo che in questo testo l'immagine si trova unita alla funzione mediatrice di Cristo, il quale è colto nella sua duplice verità di un esistente legato strutturalmente con tutte le creature, ma nello stesso tempo appartenente alla vita divina. Si ha così una densità difficilmente esplicabile a parole.³ Infatti nella teologia-cristologia di Colossesi vita trinitaria, immagine e creazione si relazionano in una unità che porta una luce particolare nel discorso iconologico, una luce fatta di molte sfumature e rifrazioni.

Una riprova della correlazione fra iconologia e teologia trinitaria si ha nel fatto che l'intelligenza patristica propone un'interpretazione del Logos particolarmente suggestiva per il nostro tema, quando accanto al *lògos endiàthetos*, il Verbo posto nell'intimo del Padre-principio, propone il *lògos prophorikòs*, il Verbo che si esprime, che è divinità orientata al dono, alla *ekstasis*.

Come si vede siamo in una spirale di luce che continuamente si arricchisce e si supera: è il cammino che in ogni momento fa vivere quello che Dante in maniera così razionalmente precisa e insieme così piena di emozione chiama 'oltraggio'.⁴ Nella nostra moderna sensibilità sentiamo la forza – principio di intuizione e non di pessimismo conoscitivo – della convinzione che «l'indeterminatezza del mondo è l'imitazione dell'infinità assoluta di Dio». ⁵ Pertanto la condizione di chi entra nel tema teologico dell'immagine è quella di chi sta davanti a una retta perpendicolare a se stessa e abbiamo da vivere correttamente il testo e il senso teologico del Lateranense IV che proclama la *regio dissimilitudinis infinitae*.⁶

³ Accettiamo anche qui un suggerimento di Lévinas sul valore dell'intuizione, che è altra cosa dall'immaginazione. Cfr. E. LÉVINAS, *Alterità e trascendenza*, p. 57.

⁴ Par 33,57.

⁵ Cfr. E. LÉVINAS, *Alterità e trascendenza*, p. 64.

⁶ «Quia inter creatorem et creaturam non potest similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notando» (H. DENZIGER - A. SCHÖNMETZER, *Enchiridion Symbolorum*³⁴, n. 806).

Troppo – per avere una teologia-iconologia corretta – si dimentica questo testo magisteriale insieme all'altro testo del maestro Tommaso secondo il quale «actus credentis terminatur non ad enuntiabile sed ad rem».⁷

Con l'attuale dotazione di riflessione sul linguaggio possiamo aggiungere che la prima immagine è data dalla parola e questo apre la necessità di una estetica linguistica. La stessa teologia del Logos qui si squaderna con la sua intensità logica ed estetica e viene esclusa ogni riduzione cosmetica dentro l'estetica cristica (e si dice 'cristica' con precisione e non semplicemente 'cristiana'). La parola – come l'immagine – assume la forma dell'epifania attraverso la forma kenotica che le è con-strutturale. Possiamo sentire l'intensità di questa nota proprio nella stessa forma della creazione, quale è espressa nel 'dire' creante di Gen 1.

Da tutto questo non nasce la preclusione ma la indisponibile forma dialettica dell'estetica cristiana, che non può essere mai dimenticata: nasce la conseguenza importante di porre sotto ironia ogni *definitio* e ogni *conclusio*, con la coscienza che ogni immagine (e quindi ogni parola) è cifra che per la sua *différence* ci chiede una '*différance*', come sapienzialmente propone Jacques Derrida; anche l'estetica teologica vive come «traccia della traccia»,⁸ in un perenne oltraggio, senza la potenza di confinare ('definire') il dicibile e il figurabile di Dio.

Due brevi accenni per concludere. Il primo: quanto detto è utile da ricordare nell'attuale fase di rapporto interreligioso, spesso risolto con sveltezze inopportune. Tale è per esempio la definizione del buddismo come ateismo. È invece giusto parlare piuttosto di 'apoteismo'. Il suggerimento viene da un confratello camaldolese, don Thomas Matus, che – anche sulla base di una sua esperienza religiosa e spirituale – usa questo termine a ragione, perché intende rilevare quella dimensione dottrinale e metodologica che si riferisce a quanto possiamo chiamare 'vuoto teologico' (la scuola di Kyoto è molto interessata dal tema della *kenosi* di Fil 2,7), che non porta a una astensione dal dire (e dal lodare), ma a una ironia su ogni termine umano applicato a Dio, compresa la determinazione personalistica di Dio. La forma delle indeterminazione di Dio (che

⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*, II-II, 1, 2 ad 2.

⁸ Cfr. G. VATTIMO, *La traccia della traccia*, in J. DERRIDA - G. VATTIMO (edd), *La religione – Annuario filosofico europeo*, trad. it., Roma - Bari 1995, pp. 75-89.

per esempio porta al neutro, il 'divino') non è una distruzione o rimozione della gloria, ma una forma di adorazione intellettuale della santità divina.

Il secondo: nel dibattito sviluppato durante il convegno più volte si è fatta presente una pendenza di favore per il gusto estetico orientale. Occorre essere attenti perché in questo può correre una banalizzazione della prospettiva estetico-teologica. Può essere data una riserva per esempio sui termini proposti da Pavel Florenskij. Comunque ogni polmone ha la sua maniera di respirare e se è giusto e necessario ampliare gli orizzonti, resta anche ricchezza grande collegare la propria tradizione (intesa come 'consegna' di una esperienza spirituale) con la dotazione che ci viene da ogni via verso la verità. Sul piano iconologico occorre essere coscienti che nessuna tradizione iconica ha un privilegio, per cui – con una espressione forse troppo recisa, ma convinto – va detto che forse c'è più gloria divina in un taglio dell'ateo Fontana o in un combusto di Burri che in mille icone fatte a fotocopia dell'attuale inflazione raffigurativa, nella quale a volte si trova cosmesi mentre invece con sincerità si tende all'estetica. Piuttosto – e proprio riguardo all'icona orientale – lo sguardo si pone e si incontra con Kasimir Malevic e Vasilij Kandinskij (in altra configurazione con Marc Chagall, Piet Mondrian, Paul Klee, William Congdon e oggi con Wolfgang Laib).

Arte, verità e vita. Sulla relazione tra l'estetica e la filosofia della religione

di Michael Eckert

Ipotesi, premesse e metodi della mia riflessione sul rapporto tra la filosofia della religione e l'estetica si chiariscono facendo riferimento alla *Teoria estetica* di Adorno. Qui l'arte è intesa, «sotto la clausola generale del suo apparire», come «quel che la metafisica, senza parere, volle sempre essere». ¹ In quest'ottica l'estetica diviene, in un certo modo, il luogo di rifugio della metafisica, anche perchè contemporaneamente Adorno sistema questa prospettiva nel contesto del divieto delle immagini. Così, nella *Teoria estetica*, le opere d'arte si trattengono, «tramite l'autonomia della loro configurazione, dall'introdurre in sé l'Assoluto, quasi fossero dei simboli». ²

La prospettiva filosofico-religiosa, sotto la quale personalmente cerco di trattare i problemi di estetica, si comprende a partire dalla problematica del divieto di rappresentare le immagini. In questo si rispecchia la paradossale dialettica della rappresentazione dell'ir-rappresentabile, che vorrei indicare come questione della verità dell'arte. La premessa filosofico-religiosa delle mie riflessioni estetiche sulla questione della verità si lascia individuare nella dialettica di trascendenza e immanenza nell'arte. Di seguito vorrei sviluppare accuratamente quattro punti fondamentali: anzitutto 1) il problema della verità dell'arte deve essere contestualizzato nell'odierno dibattito estetico; di seguito 2) vorrei trattare la questione della verità dell'arte nella sua relazione al vivere, cioè il fatto che il rapporto tra arte, religione e vita deve essere pensato in prospettiva filo-

Per arricchire la discussione a margine del convegno di Trento, l'autore ha ripreso il testo di una conferenza tenuta nel maggio 2005 presso l'Università di Genova.

¹ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, trad. it., Torino 1975, p. 488.

² *Ibidem*, p. 159.

sofico-religiosa; ancora, 3) il contenuto di verità dell'arte sarà illustrato in una prospettiva estetica come antinomia dell'essere e dell'apparire di segni estetici nell'orizzonte del divieto di rappresentare in immagini; infine 4) la verità dell'esperienza estetica dovrà essere spiegata dall'intrinseca unione della soggettività, dell'arte e della filosofia.

1) L'estetica filosofica è segnata sin dai suoi albori da un'alternativa che contrappone due nozioni di estetica. L'esperienza estetica può essere descritta o come una capacità che apre a una particolare mediazione con l'essere, oppure come una sfera autonoma dell'apparire.³ L'estetica classica dell'essere comprende il mondo estetico come rivelazione di un essere e di un senso più elevati, che resterebbero inaccessibili al di fuori di essa. In quest'ottica, le universali strutture dell'essere reale divengono riconoscibili nell'esperienza estetica. Ciò significa che l'esperienza estetica viene considerata in maniera enfatica come una forma di conoscenza, che rende accessibili le cose nella loro realtà e verità.

Un'estetica dell'apparire, al contrario, rifiuta questa stretta coesione tra arte e vita. Per essa il mondo estetico rappresenta un campo a sé stante, dal quale non è permesso risalire alla costituzione della realtà. Tra i rappresentanti dell'estetica dell'apparire è comunemente diffusa una comprensione dell'arte solo come compensazione e sgravio della realtà, attraverso cui il soggetto si libera dagli ostacoli e dalle angosce della vita. Nell'ottica di un'estetica dell'essere o di un'estetica della verità – come la qualifica Martin Seel – si parte invece dalla teoria dell'unica realtà. All'arte viene attribuita la capacità di rendere accessibili questioni riguardanti l'autentica dimensione della vita e del mondo partendo da un concetto integrale di verità invece che da un'impostazione tecnico-scientifica. In questa concezione non si adduce un distacco dal mondo reale verso l'autonomia di un mondo dell'apparenza; piuttosto, l'esperienza estetica mira a un sostanziale trascendimento delle relazioni vitali inautentiche e mira al riconoscimento delle cose nella loro verità.

Posizioni classiche di un'estetica dell'essere si trovano in Hegel, Schelling, Heidegger e Adorno. Tra i rappresentanti di un'estetica

³ Mi riferisco qui all'argomentazione di M. SEEL, *Ein Schritt in die Ästhetik*, in A. KERN - R. SONDEREGGER (edd), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, pp. 330-343.

dell'apparire si annoverano Nietzsche, Paul Valère o l'analitica kantiana del bello.

Alla luce di quanto detto dovrebbe esser chiaro che una prospettiva filosofico-religiosa – come personalmente la intendo –, al centro della quale si trova la domanda sul contenuto di verità dell'arte e dell'esperienza estetica, è senz'altro da contestualizzare in un'estetica dell'essere. Questo principio estetico comprende però anche la domanda sulla comunicazione dell'autonomia e della pretesa di verità dell'arte.⁴ In stretta dipendenza da ciò si pone anche il problema del rapporto tra arte e vita, in quanto una mera rappresentazione della prassi del vivere viene a contraddire un'autonoma prassi dell'arte.

2) Giungo così al secondo punto fondamentale: in cosa consiste la relazione dell'arte al vivere? Perché gli uomini attribuiscono valore ai fenomeni estetici del bello e del sublime nell'arte e in natura? Dove si individua la dimensione religiosa di questo comportamento?

Sono le domande della vita – dico ciò anzitutto teticamente, secondo una formulazione di Bloch –, le domande non soggette a una costruzione da parte degli uomini, quelle che rendono sperimentabile un'ordinata e creativa struttura nell'arte e nella religione. Arte ed esperienza estetica originano così un *desiderium naturale*, una predisposizione e un anelare dell'uomo verso il senso e la felicità, ove si cercano orientamenti e risposte oltre ogni regolamentazione tecnico-scientifica del vivere. Detto con un'espressione di Stendhal, le esperienze estetiche rappresentano una *promesse du bonheur*.

Nel proprio orientamento alla realtà e al mondo della vita, la coscienza estetica si differenzia da tutte le forme teoretiche e pratiche di relazione con il reale. Da questo si può capire che tutte le forme di un'estetica dell'essere cercano di rispondere alla questione posta da Hegel sulla «necessità della coscienza estetica».⁵ Con ciò vengono posti due plessi problematici. Come si può fondare la coscienza estetica intesa quale proprietà e caratteristica centrale dell'uomo, non pensabile altrimenti che nel suo significato per le forme della vita umana? Dove si fonda l'autentico significato di

⁴ Cfr. per questo A. KERN - R. SONDEREGGER (edd), *Falsche Gegensätze*, «Einführung», pp. 7-11.

⁵ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, in G.W.F. HEGEL, *Werke in zwanzig Bänden*, XIII-XV, Frankfurt a.M. 1970, I, p. 42.

questo rapporto estetico verso la realtà? Poniamo il quesito in altro modo, servendoci di un concetto di Leibniz: dove si basa il *fundus animae* dell'arte e dell'esperienza estetica? Quali caratteristiche fondamentali dell'esistenza umana rendono possibili le nostre relazioni estetiche universali?

Fu l'estetica di Kant a cercare di rispondere alla domanda sul fondamento di determinazione al quale in ultima istanza ci richiamiamo nella disposizione estetica. A mio avviso, essa costituisce ancor oggi un termine di paragone. Nel suo tentativo di trovare una via d'uscita dall'antinomia del gusto Kant afferma, al § 57 della *Critica del Giudizio*:

«Il giudizio di gusto si basa ... su un concetto pel quale, è vero, nulla può essere conosciuto e provato riguardo all'oggetto, perchè esso è in sé indeterminabile ed inutile per la conoscenza; che tuttavia dà al giudizio la validità per ognuno ... perché forse il principio determinante del giudizio sta nel concetto di ciò che può essere considerato come il sostrato soprasensibile dell'umanità».⁶

Secondo Kant la disposizione estetica si basa su questo indeterminato concetto di ragione, a differenza di ogni concetto d'intelletto che dà determinazione. Questa facoltà comune a tutti gli uomini, questa tensione trascendentale verso la libertà, contrassegna per Kant l'intelligibile costituzione dell'uomo. Essa stessa costituisce, come punto di riferimento di tutte le esperienze, la base antropologico-trascendentale della coscienza estetica. Secondo Kant l'esigenza della libertà della coscienza estetica mira a raggiungere «la beatitudine propria dell'umanità», secondo quanto da lui espresso al § 60 della *Critica del Giudizio*.

Perciò nel primo paragrafo della stessa *Critica* il filosofo parla di ciò che nella coscienza estetica riguarda un «sentimento vitale» (*Lebensgefühl*), il quale appare ineludibile nella vita umana: la ricerca del senso e della felicità, ovvero della verità della vita. Ora, come si riflette e si articola la formulazione fondamentale di Kant nell'odierna discussione estetica?

In relazione al filosofo delle tre *Critiche*, Thomas Rentsch⁷ ha sviluppato una teoria pratica della negatività della vita umana, al fine di trasporre nella prassi quotidiana la formulazione trascendentale fondamentale della coscienza estetica di matrice kantiana. Franz

⁶ I. KANT, *Critica del giudizio*, § 57, trad. it., Bari 1971, pp. 202-203.

⁷ Cfr. Th. RENTSCH, *Negativität und praktische Vernunft*, Frankfurt a.M. 2000.

Koppe, nella sua riflessione estetica,⁸ interpreta la pratica artistica e la sua struttura creativa come un conferire espressione e consistenza ai bisogni e alle prospettive di valore che l'uomo acquisisce nella sua vita. Ruth Sonderegger, autore di una *Ästhetik des Spiels*,⁹ sostiene che nell'atteggiamento estetico si verifica per l'uomo «la devastazione e l'affermazione di ciò che è più importante nella sua vita».¹⁰ Tutte queste posizioni evidenziano un punto comune: il senso, la felicità e la verità della vita umana sono celati nel loro fondamento ultimo agli uomini e l'esperienza estetica riguarda la realtà della vita umana con riferimento agli orientamenti decisivi. Dieter Henrich, nel suo *Versuch über Kunst und Leben*,¹¹ ha difeso in modo molto convincente la tesi secondo cui le rappresentazioni artistiche hanno attinenza alla ricerca, da parte dell'uomo, dell'autocomprensione di sé. Il fatto di non poter raggiungere l'origine e la pienezza della propria vita appartiene alla definizione della soggettività umana. Nel sapere che è frutto della fatica per scoprire chi l'uomo sia e chi debba essere – una tensione tanto inevitabile quanto transitoria – ha origine l'esperienza di un'arte elevata.

La questione filosofico-religiosa sul significato dell'arte per la vita umana ha richiamato per contrasto il legame tra l'arte, la religione e la vita. Se rimangono celati all'uomo il senso, la felicità e la verità della propria vita nel loro fondamento ultimo, allora le dinamiche immanenti fanno emergere questioni metafisiche, cioè questioni non costruibili dell'esistere. Personalmente comprendo questa ipotesi filosofico-religiosa come mediata da una tradizione, la quale si deve intendere come *pendant* filosofico del divieto delle immagini: penso alla tradizione filosofica della teologia negativa in riferimento a Platone, al neoplatonismo, a Nicolò Cusano e altri filosofi. Thomas Rentsch,¹² richiamandosi all'analisi di Heidegger e Wittgenstein, ha cercato di comprendere la filosofia come riflessione

⁸ Cfr. F. KOPPE, *Kunst als entäußerte Weise, die Welt zu sehen. Zu N. Goodman, und A. Danto, in weitergehender Absicht*, in F. KOPPE (ed), *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt a.M. 1991, pp. 81-104 e 332-344.

⁹ Cfr. R. SONDEREGGER, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a.M. 2000.

¹⁰ R. SONDEREGGER, *Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt*, in A. KERN - R. SONDEREGGER (edd), *Falsche Gegensätze*, p. 238.

¹¹ D. HENRICH, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München 2001.

¹² Th. RENTSCH, *Religiöse Vernunft. Kritik und Rekonstruktion. Systematische Religionsphilosophie als kritische Hermeneutik*, in Th. RENTSCH, *Negativität und praktische Vernunft*, pp. 180-209.

critica sui limiti della vita umana, limiti che si lasciano identificare nella loro indisponibilità come condizioni di possibilità della ricerca da parte dell'uomo del senso e della felicità della sua stessa vita. Secondo la mia convinzione, in accordo con Henrich, le opere d'arte possono perciò essere comprese come visualizzazione dell'autocomprensione degli uomini in rapporto al senso e alla verità della loro vita – visualizzazione artistica che, nello stesso tempo, possiede la capacità di accogliere tutte la sfaccettature del vivere.

3) Intendo ora prendere in considerazione il rapporto profondamente estetico della verità e dell'apparenza dell'arte, nell'orizzonte della proibizione di rappresentare in immagini. Se qui non può essere esposta in maniera esaustiva un'estetica materiale, deve tuttavia essere illustrato – mediante il ricorso ad Adorno – il rapporto della coerenza, della verità e dell'enigmaticità dell'arte. Riguardo allo spirito dell'opera d'arte e al suo contenuto di verità, la *Teoria estetica* afferma: «L'immanente coerenza delle opere d'arte e la loro verità metaestetica convergono nel loro contenuto di verità»; in ultima analisi al servizio «della immanente coerenza delle opere ... dell'immagine di quell'in-sé che esse stesse non possono essere».¹³

È a questo punto che Adorno formula l'antinomia artistica di verità e apparenza nella tradizione del divieto delle immagini, divieto che riguarda la rappresentazione dell'irrapresentabile. Probabilmente ciò che si potrebbe chiamare la trascendenza estetica si lascia meglio chiarire come metafisica dell'arte, ricorrendo, come fa anche lo stesso Adorno, al concetto di 'aura' proposto da Benjamin. Aura significa «eccezionale apparizione di una lontananza, per quanto vicina questa possa essere»;¹⁴ il concetto designa in questo modo la «dimensione metaestetica» della verità dell'arte. L'immanente coerenza dei singoli momenti materiali, che si unificano in un tutto, conferisce all'arte una vaghezza solo in apparenza afferrabile. Il rapporto dei momenti fonda l'attuazione di un trascendere, nel quale ciò che è rappresentato va al di là di sé, in una distanza che si sottrae.

È esattamente nel concetto dell'aura, nella sua antinomia di un apparire estetico della verità, che si articola la relazione tra il

¹³ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 399.

¹⁴ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Torino 1974⁶, p. 25, citato da Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 388.

divieto di rappresentare e il contenuto di verità dell'arte. All'arte è dunque impossibile, come Adorno stabilisce con grande precisione, «appianare in un concetto di manifestazione assoluta l'antinomia dell'apparenza estetica».¹⁵ Verità e apparenza non coincidono in un presente immediato di trascendenza estetica; la controversia estetica di sensibilità e senso non si lascia superare nell'arte assoluta.

4) A causa del divieto delle immagini, la rappresentazione della verità nell'arte è divenuta problematica, e ciò vale allo stesso modo per l'esperienza estetica nei confronti dell'opera d'arte. Vorrei dunque formulare così la mia domanda: dove si trova il contenuto di verità dell'esperienza estetica, se a causa del noto divieto la si deve contrassegnare – come fin qui detto – come esperienza di ciò che non è sperimentabile?

Richiamandosi nuovamente a Benjamin, Adorno, nella *Teoria estetica*, ha definito molto bene il problema dell'esperienza estetica come un «respirare l'aura».¹⁶ Considerando quanto fin qui detto non dovrebbe essere difficile comprendere ciò che egli intende. Si tratta nuovamente del rapporto di evidenza e inevidenza, di vicinanza e lontananza – adesso riferito al soggetto dell'esperienza estetica: proprio perché la verità sembra solo comunicata in modo sensibile nell'opera d'arte, non è in questo caso accessibile indipendentemente dall'esperienza estetica. Formulato in una maniera più chiara: poiché l'opera d'arte non è in grado di rappresentare la verità, l'esperienza estetica non sa concretamente ciò che essa sperimenta. È esattamente questo il contesto che illustra l'espressione: 'respirare l'aura dell'opera d'arte'. Con una bella immagine, Adorno dice che le opere d'arte si possono paragonare a indovinelli, la cui verità scompare agli occhi dell'osservatore come l'arcobaleno quando ci si avvicina troppo.¹⁷

Due problematiche sono collegate con la questione del contenuto di verità dell'esperienza estetica. La prima esprime una critica al fruitore dell'opera d'arte, il quale tende a proiettare sull'opera ciò che accade in lui stesso, al fine di sentirsi appagato nell'atto di fruizione. Adorno parla, a questo proposito, di uno spazio di luce e ombra (*Zwielicht*) tra soggetto estetico e soggetto empirico. Da

¹⁵ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 149.

¹⁶ *Ibidem*, p. 389.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 174.

ciò si evince inoltre la necessità di un completamento, attraverso la riflessione critica, di ciò che resta impenetrabile all'esperienza, vale a dire che non si tratta solo di provare piacere estetico nei confronti di opere d'arte, ma che al contrario l'arte stessa diviene riflessiva, cerca di capire ciò che essa veramente esperisce nell'esperienza estetica. Si potrebbe definire il primo problema, con Adorno, come l'antinomia dell'esperienza metafisica¹⁸ e il secondo problema come il vicendevole completamento dell'arte e della filosofia.

L'antinomia dell'esperienza metafisica, come il problema del contenuto di verità dell'esperienza estetica, riguarda direttamente il rapporto tra estetica e mistica, tra l'esperienza estetica e quella religiosa. Entrambe vengono definite da quell'ambiguità (*Zwielicht*) dell'esperienza soggettiva, la quale minaccia di non trovare la verità di ciò che sperimenta. La questione della verità dell'esperienza estetica come della esperienza religiosa trova il suo criterio nei limiti definiti dal divieto delle immagini: nell'esperienza di ciò che non è sperimentabile.

A questo punto vorrei proporre un testo dalle *Meditationen zur Metaphysik* di Adorno; non conosco infatti altro testo in cui venga mossa una critica così acuta nei confronti dell'esperienza mistica nel modo in cui oggi viene intesa e che insieme fa da *pendant* a ciò che significa esperienza estetica:

«La felicità, l'unica cosa nell'esperienza metafisica che è più di un'aspirazione impotente, conserva l'interno degli oggetti come qualcosa tuttavia di sottratto a loro. Chi però si ristora ingenuamente a una simile esperienza, come se tenesse in mano ciò che essa suggerisce, soggiace a condizioni del mondo empirico, oltre le quali egli vuole andare e che pure solo esse gliene forniscono la possibilità. Il concetto dell'esperienza metafisica è antinomico in un modo ancora diverso da quanto insegna la dialettica trascendentale kantiana. Ciò che di metafisico viene annunciato senza ricorrere all'esperienza del soggetto, senza la sua presenza immediata, è impotente di fronte alla brama del soggetto autonomo, di non farsi imporre nulla che non gli sia accettabile. Tuttavia ciò che gli è immediatamente evidente soffre di fallibilità e relatività».¹⁹

In breve, questo significa che l'esperienza dell'arte è «la promessa della felicità. Una promessa che non viene mantenuta».²⁰

¹⁸ Cfr. Th.W. ADORNO, *Meditazioni sulla metafisica*, in Th.W. ADORNO, *Dialettica negativa*, trad. it., Torino 1970, p. 338.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 194.

Se in questo contesto ci si richiama alla tradizione mistica e al problema connesso della *visio Dei beatifica*, allora diventa comprensibile perché, nella modernità, l'esperienza estetica tenda ad assumersi l'eredità dell'esperienza mistica. In un contesto secolare, la trascendenza sperimenta una trasformazione in immanenza. Proprio da questa consapevolezza nasce dunque (e con ciò sono giunto al secondo nodo problematico) l'idea che l'esperienza estetica necessiti dell'accertamento attraverso la riflessione, e che, pur nella felicità dell'esperienza estetica, questo accertamento non vuol soccombere all'apparenza estetica dell'opera. Si potrebbe allora affermare che il 'respirare l'aura' della verità dell'opera d'arte mira al superamento della mera ricezione soggettiva dell'opera stessa ed esige dunque un consapevole «penetrare nella sostanza dell'opera».²¹

Fosse già da sempre appartenuto alla mistica filosofica il rapporto tra l'esperienza e la riflessione, si comprenderebbe allora perché Kant asserisce, riguardo all'idea estetica – cioè riguardo all'aura della enigmatica trascendenza estetica –, che essa «induce a pensare molto».²² Kant nella sua estetica aveva sostenuto, riguardo all'idea dell'assoluto, l'esistenza di un'analogia tra arte e filosofia: l'assoluto resta per la ragione un concetto indimostrabile, che non ci è dato nell'intuizione. Allo stesso modo l'idea estetica della bellezza e della sublimità risulta un concetto che non si può esporre, che linguisticamente non può essere interpretato in modo esaustivo. La verità non è immediatamente accessibile né al pensiero né all'esperienza; la paradossale dialettica di trascendenza e immanenza della verità è ineludibile. Considerando l'interdetto delle immagini, vale per il pensiero e per l'arte ciò che Adorno, sempre nella *Teoria estetica*, si è limitato a formulare nel modo seguente: la questione della verità non è altro che quella dell'apparire.

Non solo la rappresentabilità dell'assoluto nell'opera d'arte e la sperimentabilità della verità dell'arte sono problematiche, ma la stessa possibilità di pensare la verità e l'assoluto resta problematica e antinomica, nell'orizzonte del divieto di rappresentare in immagini. Arte e filosofia si rapportano come l'intuizione e il concetto, in un vicendevole completamento. All'immediatezza dell'intuizione estetica appartiene un momento di cecità, in quanto essa non sa ciò che sperimenta; alla mediazione del pensiero filosofico appartiene un

²¹ *Ibidem*, p. 389.

²² Cfr. I. KANT, *Critica del Giudizio*, § 57.

momento di vuoto, in quanto non può esprimere intuitivamente ciò che pensa. Soltanto insieme l'intuizione estetica e il pensiero filosofico possono venire a capo del contenuto di verità dell'opera d'arte, permettendo di cogliere, in virtù di una reciproca integrazione, ciò che in ultima analisi resta inafferrabile per l'una e per l'altra.

In conclusione si può dire che la questione circa la verità dell'arte, in un'ottica filosofico-religiosa, si rivela come mutuo completamento dell'esperienza estetica e del concetto filosofico di verità, e offre in questo modo una declinazione della dialettica di trascendenza e immanenza della verità. Solo in questo modo l'estetica costituisce il rifugio della metafisica e custodisce nella tradizione del divieto delle immagini e della teologia negativa una traccia di assoluto.

Vorrei spendere un'ultima parola sul rapporto tra arte e vita. Nel caso la relazione del soggetto con l'arte riguardasse l'autocomprensione della propria vita, il cui senso e verità restano in ultima istanza indisponibili, si potrebbe allora comprendere che per l'uomo, nella ricerca della verità estetica dell'arte, ne va della verità di se stesso – come Adorno afferma in un solo passo della sua *Teoria estetica*.²³ Infatti lo sconvolgimento emotivo, che il soggetto sperimenta nell'esperienza dell'arte come la propria felicità, lo libera da se stesso e lo trae fuori, come di fronte a sé. Inteso in questo modo, 'respirare l'aura dell'opera d'arte' significa: il soggetto estetico, nel superamento del piacere estetico puramente soggettivo, 'respira' la sfera della verità metafisica di se stesso come quella ricerca dell'identità, così inevitabile e così transitoria, nella quale forse si getta una luce sulle questioni del vivere che sfuggono a ogni costruzione.

²³ Cfr. Th.W. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 380.

IV. Estetica e teologie

Il bello - il vero - il sacro.

Ricostruzioni filosofico-teologiche

di *Walter Lesch*

Le riflessioni sull'arte e sulla religione sono sismografi affidabili dello spirito del tempo, le cui rapide trasformazioni si manifestano in pochi ambiti così chiaramente come nell'attenzione ai fenomeni estetici e religiosi e nelle correlazioni che si stabiliscono di volta in volta tra queste due sfere culturali.¹ Le riflessioni proposte in questa relazione presentano perciò necessariamente le caratteristiche di un contesto linguistico e biografico che non può essere generalizzato. Tuttavia, bisogna pur tentare di riprodurre idealmente quelle strutture già predisposte dalla formulazione classica del tema. Nel farlo sarà inevitabile caricare troppo alcuni aspetti o sottovalutarne degli altri. Resta solo la speranza di non semplificare eccessivamente le cose e di poter chiarire eventualmente nel dibattito quegli equivoci che sono inevitabili quando si ricorre al formato di una miniatura.

1. Approcci e delimitazioni

La proposta di porre in relazione tra loro il bello, il vero e il sacro ha una tradizione. Rimanda a una domanda sempre aperta, la cui risposta è rilevante in ogni nuova situazione storica – nonostante si abbia l'impressione di conoscere già da tempo le principali strategie argomentative e di riprendere strutture di pensiero e contenuti

Traduzione di *Tristana Dini*

¹ Cfr. H. TIMM, *Das ästhetische Jahrzehnt. Zur Postmodernisierung der Religion*, Gütersloh 1990. Cfr. soprattutto anche i dibattiti degli anni Novanta connessi a: H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1991), trad. it., Roma 2001; G. STEINER, *Vere presenze* (1990), trad. it., Milano 1992.

antichi. I pezzi di ricambio della storia del discorso assomigliano agli elementi di un caleidoscopio, le cui rotazioni creano sempre nuove combinazioni di colori e figure. Il repertorio originario proviene dalla teoria dei trascendentali che ha disposto il vero, il buono e il bello su una medesima linea.²

Già in Platone troviamo l'idea – ispirata da Eros, il Dio dell'Amore – di poter raggiungere le idee di vero, buono e bello a partire dall'apparenza sensibile. Nelle sistematizzazioni successive questa triade conosce strutturazioni di tipo diverso, in cui soprattutto la sfera del bello sembra porre dei problemi. Nella scolastica, ad esempio, la posizione del bello viene sostituita dalla categoria di unità, cosicché la triade di *unum*, *verum* e *bonum* costituisce la nuova formula breve. Ma le ramificazioni storico-filosofiche di questi costrutti non ci devono interessare ulteriormente in questa sede. Interessante è, piuttosto, notare come permanga, in tempi verosimilmente postmetafisici, la spinta a fare affermazioni sui caratteri fondamentali dell'essere e come tale spinta segua alcune costanti.

Significative sono inoltre le difficoltà sollevate da una prospettiva organica, in un momento in cui l'ideale dell'unità della ragione sembra essere stato da tempo sostituito dall'adesione a una moltitudine di modelli di razionalità. Proprio la rinuncia a un riferimento esplicito all'unità spinge con forza gli altri elementi della triade a legittimarsi singolarmente – visto che sarebbe molto più ovvio riferirsi a molteplici esperienze di conoscenza della verità, di bontà morale e di bellezza. Perché, allora, si dovrebbero cercare ad ogni costo concetti generali unificanti dietro il mondo frammentario dell'esperienza? A causa della soggettivizzazione dell'esperienza estetica e della relativizzazione delle pretese di giudizio e di conoscenza una tale strategia appare tutt'altro che ovvia.

La difficoltà di questo punto di partenza non si attenua se si mette in campo la categoria del sacro inserendola nella triade. Il bello e il vero vanno intesi come manifestazioni del sacro? Oppure i tre aspetti sono in tensione tra loro? Per non perderci in speculazioni interminabili, è necessario sottolineare subito che non mi interessa qui dimostrare la plausibilità di una formula universale. Il mio programma non comprende quindi nessuna rinascita della

² Cfr. G. LARCHER, *Kunst*, in A. FRANZ - W. BAUM - K. KREUTZER (edd), *Lexikon philosophischer Grundbegriffe der Theologie*, Freiburg i.Br. - Basel - Wien 2003, pp. 246-249, qui p. 246.

teoria dei trascendentali, bensì – molto più pragmaticamente – una discussione sulle multiformi correlazioni che sono state ripetutamente disposte tra la sfera dell'arte, quella della conoscenza della verità e quella della religione. Per l'età moderna si dovrebbe rimandare, per esempio, alla dottrina degli stadi di Kierkegaard (con le forme dell'esistenza estetica, etica e religiosa) o alle ricostruzioni sociologiche del razionalismo occidentale (ad esempio la distinzione di elementi costitutivi cognitivi, valutativi ed espressivi nell'interpretazione di Weber fornita da Habermas³).

In ogni caso si pone la questione, se le tre sfere siano da separare rigorosamente le une dalle altre o se si possano segnalare contatti e passaggi tra di esse. Potrebbe darsi, infatti, che i tre aspetti mettano in luce separatamente una dimensione che la loro vicinanza finirebbe invece col distruggere. Potrebbe però anche darsi che solo a partire da tali correlazioni divengano visibili quei nessi per cui ha un senso nominare le tre dimensioni in un unico momento. Sia fatto, infine, un ultimo riferimento alla formula triadica, che certamente non dovrebbe essere sopravvalutata nell'interpretazione, ma che va comunque presa in considerazione. La triade rappresenta, infatti, un principio dell'ordine affermatosi nella storia della cultura, la cui logica funziona in modo tale che i tre elementi rimandano oltre se stessi e, direttamente o indirettamente, evocano una quarta posizione.⁴

2. *Cambiamenti di valore*

Se noi ci troviamo oggi in difficoltà nel registrare senza dubbi di sorta un antico paradigma, ciò dipende soprattutto dal frantumarsi della visione di un cosmo ordinato. In questo senso le rappresentazioni del bello, del vero e del sacro sono giunte una a una a un punto di crisi, tanto che, pur nella visione d'insieme, non producono più un'unità convincente. Rispetto ai modelli fondamentali di ordine si assiste non solo al proliferare di concetti alternativi,

³ Cfr. J. HABERMAS, *Teoria dell'agire comunicativo*, I: *Razionalità nell'azione e razionalizzazione sociale* (1981), trad. it., Bologna 1997.

⁴ Per esempio: Che cosa posso sapere? Che cosa devo fare? Che cosa posso sperare? Che cos'è l'uomo? Cfr. R. BRANDT, *D'Artagnan o il quarto escluso. Su un principio d'ordine della storia culturale europea* 1, 2, 3 / 4, Milano 1998.

ma anche al diffondersi di una critica sostanziale alle pretese delle singole concezioni.

Riguardo all'ambito della bellezza, ciò coincide da sempre con l'esperienza contrastante del brutto, che si oppone allo splendore della forma perfetta. Da un'esperienza di questo tipo furono tratte nel corso della storia le conseguenze più diverse. Mentre, da un lato, l'eliminazione radicale del brutto dalla sfera dell'arte doveva accrescere la validità dell'arte stessa, dall'altro, un'estetica del brutto trovò senz'altro accesso nella teoria e nella prassi della creazione artistica, la quale ha potuto, in questo modo, includere nel proprio canone il negativo, il demoniaco, l'imperfetto. Proprio l'integrazione del negativo nel campo dell'arte rinvia a un problema fondamentale circoscritto dalla formula della bella apparenza. Nell'arte si articola, infatti, una comprensione del reale che va distinta dalla realtà quotidiana. Nel caso estremo l'arte aliena in forma illusionistica i suoi punti di riferimento realistici, creando in questo modo un contro-mondo che, a seconda del punto di vista, può essere percepito come una nuova creazione o come un'illusione. A causa del disincanto delle belle arti le opere perdono la loro aura sacrale, non però il loro fascino come contro-mondi alternativi alla custodia della razionalità né la loro forza in quanto spazi di espressione libera e autentica.

Veniamo al secondo elemento della nostra triade: all'esigenza del vero, che ha in ogni caso conosciuto notevoli trasformazioni. Per riassumere molto brevemente una storia lunga e complicata, si potrebbe dire che la verità al singolare è stata sostituita da piccole storie di veridicità e di coerenza razionale. Una verità monumentale minaccia di diventare intollerante e totalitaria non appena smarrisce l'attenzione verso le differenze e gli insormontabili conflitti di opinione. Anche se la pretesa di verità non si lascia sostituire da un relativismo senza limiti, è pur vero che i lati oscuri dell'illuminismo hanno compromesso il programma di un'unità della ragione, lasciando il posto a un pluralismo delle vie della conoscenza.

Il terzo elemento della triade, il sacro, appare più di tutti come un elemento estraneo, se si prende come unità di misura la classica formula del bello, del vero, del buono. Se consideriamo il principio strutturale del sacro come una strategia di separazione dall'ambito del profano, allora vale anche l'inverso, e cioè che le profanazioni acquistano senso solamente in rapporto a zone sacre e che il mondo particolare del sacro rinvia permanentemente all'in-

terazione con il mondo profano.⁵ Nel corso della storia potere e violenza sono sempre stati giustificati in nome del sacro, cosicché ogni ricorso al sacro che rifiuti il tribunale della ragione produce, giustamente, scetticismo. Già a un primo sguardo superficiale non sfugge che dietro la formula della patetica consacrazione del bello, del vero e del sacro potrebbero celarsi le smorfie dell'illusione e della violenza, tanto che sembra in ogni caso opportuno rischiare un secondo sguardo. L'aura dell'immagine unitaria del mondo si è dissolta in favore di una percezione differenziata, pluralistica e frammentaria della realtà. Al posto di un cosmo oggettivamente e assolutamente ordinato è subentrata l'esperienza soggettiva che non va confusa con l'arbitrio. Al contrario. Sulle spalle del soggetto grava ora anche tutto il peso della responsabilità di sviluppare *standard* di razionalità specifici a ogni ambito e di creare, là dove sembra opportuno, relazioni tra gli ambiti differenziati. Di conseguenza, insieme alla breve formula della nostra triade, è la stessa istanza della modernità a finire sul banco di prova. Non è mia intenzione ignorare i vantaggi della differenziazione, raggiunti grazie alla separazione tra le sfere della ricerca della verità (scienza), dell'arte e della religione. Piuttosto questi ambiti devono essere apprezzati, anche nella logica che gli è propria, sullo sfondo di una progressiva autonomia. Tuttavia, in questo modo non si esclude il tentativo di tracciare quelle linee di collegamento che derivano da costellazioni affermatesi storicamente. In questo senso si potrebbe contribuire «a rimettere in moto la comunicazione bloccata tra il cognitivo-strutturale, il pratico-morale e l'estetico-espressivo».⁶ È interessante che Habermas non abbia nominato in questa formula la religione, che è invece presente nella sua ricostruzione della modernità intrapresa sulle orme di Max Weber, le cui parti valutative contengono anche aspetti religiosi, ad esempio nella forma del contributo protestante alla condotta di vita metodica.⁷

3. *Bello e buono*

È possibile che al filosofo morale si perdoni, in quanto malattia professionale, l'immediato inserimento del buono come quarto ele-

⁵ Cfr. G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Roma 2005.

⁶ J. HABERMAS, *Etica del discorso* (1983), trad. it., Roma - Bari 2004, p. 22.

⁷ Cfr. J. HABERMAS, *Razionalità nell'azione*, p. 257.

mento nella disposizione del bello, del vero e del sacro, secondo la formula 1,2,3/4. Inserimento che richiama alla memoria quell'antico ideale culturale che i Greci hanno celebrato nell'associazione di *kalos* e *agathos* come *kalokagathía*.⁸ Per loro la bellezza del corpo perfetto costituiva l'espressione adeguata della bontà morale. In questo senso lavorare in direzione di un perfezionamento della rappresentazione significherebbe anche sempre contribuire alla qualità morale degli attori i quali, nelle forme dell'armonia, realizzano l'ideale del loro operare. Non occorre nessuna perspicacia particolare per criticare le conclusioni ingannevoli più palesi che possono risultare da un simile intreccio. Naturalmente dietro a una bella facciata si può nascondere un'enorme malignità. E viceversa è pensabile che un alto ideale morale prenda le forme di una misera creatura. Tuttavia, non è certamente a questi fenomeni che si pensa quando sensualità e integrità morale s'incontrano tra loro. Quando Schiller, nella lettera 22 sull'educazione estetica dell'uomo, parla di «bontà estetica»⁹ allude a una «libertà dello spirito» che dovrebbe caratterizzare in egual misura l'opera d'arte riuscita e l'azione pensata eticamente. Per questo, però, estetica ed etica non sono identiche; pur tuttavia tra di loro sussiste un rapporto di analogia.

Il bello apre prospettive su possibilità che non esistono o non esistono ancora nella dura realtà, ma che si lasciano già sperimentare nel laboratorio dell'arte. L'arte rappresenterebbe in questo contesto una sorta di spazio sperimentale per un'azione di prova, per un test di connessioni che possono essere perseguite e discusse, senza avere la pretesa di imporsi già sul piano normativo. L'esperienza estetica custodisce quella distanza che viene forse addirittura ingrandita con l'ironia. Chi crea o recepisce arte, è di solito cosciente della differenza tra arte e realtà. Ma proprio questa differenza consente di mettere a fuoco la materialità degli oggetti e dei segni che danno vita a un'opera che vuole essere molto di più di una semplice rappresentazione di ciò che è. Nell'opera d'arte nascono nuovi mondi, forse contro-mondi, che trascendono la quotidianità fornendole nuovi impulsi.

Dal momento che l'arte diventa oggetto di una comunicazione non limitata al circolo della critica di professione e al mercato dell'arte, il suo cammino riporta ai nessi del mondo-della-vita.

⁸ Cfr. U. Eco (ed), *Storia della bellezza*, Milano 2004, p. 45.

⁹ F. SCHILLER, *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, München 1984, p. 201.

Una comunicazione siffatta è idonea anche al consenso su valori e ideali, sul successo e sul fallimento, su sogni e disillusioni. Non può meravigliare che i temi della morale siano onnipresenti nell'arte. Non li troviamo solo sul piano del contenuto – dove creano forse maggiori problemi dal momento che qui più che altrove incombe il pericolo di strumentalizzare l'arte come mediazione di preferenze personali o collettive –; li troviamo anche in una forma linguistica, come per esempio in un atteggiamento narrativo o nella regia di un dialogo che consente giudizi differenziati, senza immediatamente giudicare. È certo che, a partire da prospettive differenti, si possono nutrire grandi aspettative nei confronti della libera comunicazione prodotta con il mezzo estetico. In occasione delle numerose celebrazioni e pubblicazioni nell'anniversario di Schiller del 2005, vorrei ricordare come per Schiller l'educazione dell'umanità per mezzo di una critica della società ispirata esteticamente costituisse un progetto serio.¹⁰ Egli era convinto della capacità dinamica dell'arte di rappresentare in modo eccellente l'astrattezza di una morale razionale e di contribuire in questo modo a superare l'impotenza del dovere.

La coltivazione di un senso per il bello farebbe dunque parte dell'etica della vita buona, la quale, senza la funzione stimolante, irritante e consolante dell'esperienza estetica risulterebbe più povera. Nella misura in cui questa dimensione della vita non appartiene solo al lusso snobistico degli amanti dell'arte, l'incentivazione di spazi artistici liberi rappresenta molto di più del mero riconoscimento di preferenze personali che sorgono singolarmente. Essa è un postulato della giustizia. Il significato di questo legame strutturale della libertà artistica con la giustizia può trovare facilmente una conferma nel fatto che i regimi totalitari di qualsiasi colore politico si trovano in difficoltà con l'arte e prima o poi cadono nel vicolo cieco della censura e delle forme artistiche decretate d'ufficio. Queste esperienze negative chiariscono già di per sé che tra autonomia dell'arte e autonomia della morale sussiste un legame di parentela e che entrambe necessitano di protezione nei confronti di abusi autoritari. In ogni caso il rapporto con la libertà artistica costituisce il più delle volte un indicatore affidabile per comprendere in quali condizioni versa una società.

¹⁰ Cfr. J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, trad. it., Roma - Bari 2003, pp. 46-51.

Schiller coltivava ancora la magnifica utopia di contrastare attraverso l'arte il frazionamento dei rapporti di vita moderni e di creare un foro in cui cittadini liberi e consapevoli potessero accordarsi sul senso comune e sulla gioia del godimento. Di un programma così ottimistico oggi parliamo meno facilmente, per diversi motivi. Conosciamo la dialettica di una modernità, che non è da leggere linearmente come un progresso nella coscienza morale. Anche il bello si è mostrato nella sua terribile ambivalenza dal momento che non aveva solo la funzione di simbolo della bontà morale, ma ha potuto fare carriera anche come simbolo del male estetico. Il problema del cambiamento dei valori, già accennato nel precedente paragrafo, non si arresta dunque neanche davanti alla simbiosi del bello e del buono e va, per questa ragione, ripensato tenendo conto dei vincoli di un'estetica post-idealistica.

4. *Il bello*

La bellezza è una delle categorie più antiche – ma nel frattempo anche più discusse – della riflessione filosofica, con radici che risalgono lontano, a prima del consolidamento di un'estetica. La bellezza è un concetto contrassegnato completamente dalla positività, che può essere riferito a tutto quanto suscita piacere e ammirazione. La contemplazione del bello si fonda sull'apertura dell'osservatore verso un mondo che supera il dato empirico. La bellezza vale perciò come rimando all'idea di un ordine immutabile, che si dà a conoscere come unità strutturata armonicamente e sensatamente. È certamente questa carica metafisico-cosmologica che rende il senso per il bello così attraente ma allo stesso tempo problematico. Infatti, nella modernità si è smarrita quella naturalezza con cui il bello poteva essere concepito come riflesso di una magnificenza ancora più grande, dal momento che l'esperienza del bello è stata riportata sempre più alla capacità costituente del soggetto perdendo in questo modo l'aura di uno splendore in grado di sopraffarci. La bella apparenza, prodotto dell'immaginazione umana, si levò a potenziale quasi illimitato di creatività, ponendo l'operato dell'uomo al di sopra della potenza creatrice di un artefice divino.

Che il processo di soggettivizzazione nella comprensione del bello non sia avvenuto automaticamente emerge dalle dicotomie che caratterizzano ancora oggi il discorso dell'estetica moderna.

Una coppia di contrari è rappresentata dalla distinzione tra bello artistico e bello naturale, da sempre oggetto di discussione e di analisi contrastanti. Mentre il bello artistico è stato a lungo ritenuto la categoria superiore – poiché darebbe il primato al genio del creatore umano rispetto alla semplice percezione o imitazione della natura –, la riabilitazione del bello naturale si è riaffacciata ogni volta che il volto inquietante della natura, la sua indomabilità e la sua superiorità alla nostra capacità figurativa sono emerse più fortemente nella coscienza. C'è una seconda coppia classica di contrari che dipende in parte dalla polarità tra arte e natura: la differenza tra il bello e il sublime. Nel sublime si radicalizza un'esperienza dell'infinità che può certamente radicarsi anche nel bello, ma che va elevata ulteriormente mediante un sentimento più intenso, diretto verso elementi quasi magici.

I brevi riferimenti storico-concettuali ai discorsi sul bello mettono sufficientemente in luce come il principio mutevole del bello, forse proprio a causa della sua indeterminatezza e dei suoi aspetti discutibili, abbia avuto la forza di diventare nella triade dell'arte, della morale e della religione – o nelle varianti di questo schema triadico – un principio organizzatore, che influenza gli ambiti dell'etico e del religioso o simbolizza elementi di questi ambiti attraverso l'arte. Solamente in questo modo si può spiegare il fatto che l'estetica, cifra per molto tempo marginale della riflessione filosofica, sia tornata costantemente al centro dell'interesse, per arricchire la discussione mediante la diffusione di una fondamentale insicurezza oppure mediante programmi di sintesi. Mi sembra che nella tensione tra un'accentuazione dell'armonico (dello strutturato, dell'intero) e un'accentuazione dell'eterogeneo (del dissonante, del differente, del caotico) si schiuda un vasto campo, in grado di spiegare la coesistenza dei modelli di estetica più disparati. Niente sarebbe dunque più fatale della determinazione di un unico paradigma di bellezza, neppure in nome di una comprensione cristiana dell'arte – poiché, anche qui, non c'è nessuna dottrina unitaria. Sebbene ci possano essere affinità con una comprensione platonica della bellezza in direzione di un cosmo ordinato, pure non mancano le interazioni con quelle esperienze che accentuano più fortemente il frammentario, il precario, l'irritante e che sono sensibili all'ambivalenza del bello come espressione allo stesso tempo di splendore e terrore, di consolazione e violenza. La *theologia crucis* rappresenta proprio quel luogo di riflessione allo

stesso tempo critica e produttiva di arte che, molto prima della canonizzazione delle «non più belle arti», ha trasferito lo sguardo sugli abissi dell'esistenza umana, sospendendo ogni ammirazione ingenua del bello:

«L'ebreo schernito, il Gesù sotterrato senza lasciare traccia, ha pur sempre portato nel mondo un pensiero inquietante che non si può più mettere a tacere. Dobbiamo risalire, dietro al velo della beatitudine, alla fonte del terrore. Dobbiamo esperire dove rimangono le vittime del terrore, accertarci se esse non siano state annientate una seconda volta e poi una volta per sempre come materiale da costruzione di una cattedrale per il piacere, per i sensi e per la bellezza».¹¹

Dove l'estetica diventa il principio strutturale del pensiero, si annuncia sempre lo scetticismo, perché l'incantesimo della bella apparenza, nonostante le sue prestazioni indiscutibili, lascia sempre molte macchie bianche sulla carta geografica del conoscere e del giudicare.

5. *Il sacro*

Da sempre il bello e il sacro mantengono relazioni particolarmente intime, ma anche conflittuali, poiché sussistono tra loro non solo paralleli strutturali, ma anche comunanze storiche. L'arte ha le sue radici, tra l'altro, anche nel culto religioso, da cui si è emancipata, ma che riconosce ancora come una particolare sfera della propria attività. Il culto e la cultura rimandano l'uno all'altra, anche se la religione avrebbe a volte preferito porre la competenza culturale semplicemente al proprio servizio. Nell'ambito liturgico-sacramentale e nell'architettura, infatti, non mancano certo occasioni per la creazione artistica. Tuttavia ci sono anche esempi di una distribuzione inversa dei ruoli, quando un'arte consapevole si comprende come una forma sostitutiva di religione, presentandosi con il pathos di una forma di vita e di una via di salvezza.

Dal punto di vista della religione il sacro è quel punto di riferimento che supera ulteriormente il vero, il buono e il bello, sorpassandoli con una pretesa ancora maggiore di conoscenza,

¹¹ G. BACHL, *Der beneidete Engel. Theologische Prosa*, Freiburg i.Br. - Basel - Wien 1987, p. 86.

perfezione e splendore. Tuttavia, proprio il gesto del superamento costituisce anche il punto debole di una religione che si distacca semplicemente dai modi di conoscenza comuni per appellarsi a una più alta autorità. Per persone illuminate la strategia è facilmente intuibile: essa fa riferimento a una svalutazione del profano interna al processo contemporaneo di immunizzazione del sacro rispetto a ogni tipo di critica. A questo punto si dovrebbe compiere un ampio lavoro storico-religioso di differenziazione. Infatti, solo difficilmente il giudaismo e il cristianesimo si lasciano mettere in relazione con una rappresentazione standardizzata di sacralità. Con la critica profetica a determinate pratiche di culto aveva già avuto inizio un movimento illuministico, la cui forza sovversiva dura fino a oggi. Per darne una definizione intensificata: c'è un'interpretazione significativa della tradizione giudaico-cristiana che si collega a un programma conseguente di desacralizzazione e che quindi rifiuta tentativi di un nuovo incantamento del mondo attraverso i miti e attraverso la rinascita dell'entusiasmo per il numinoso. Luoghi sacri e azioni non ci fanno più rabbrivire, dal momento che conosciamo i meccanismi della produzione di determinati sentimenti.

Accanto al sacro inteso come diverso dal profano (*sacer*), c'è il sacro inteso come categoria morale (*sanctus*), con cui noi caratterizziamo una prassi ideale e una qualità divina, non però una qualità ontologica. La sacralità si concretizza in una vita in concordanza con la volontà salvifica di Dio e non nella realizzazione di pratiche magiche. Questa distinzione rappresenta un problema per le religioni, là dove l'esigenza illuministica tinta di moralità entra in conflitto con il compimento di riti. Il punto nevralgico dell'autocomprensione di una religiosità illuminata risiede quindi perlopiù nell'ambito del culto, che occupa ad esempio nel cattolicesimo una particolare posizione teologica a causa dei sacramenti. Quando questi finiscono col divenire esecuzioni magiche, perdono il proprio significato. Cadono nella banalità, quando nell'agire liturgico si perde la libertà di guardare a un'alterità che non si lascia tuttavia esprimere razionalmente o moralmente. In questo senso, proprio nella crisi del sacrale, si rivela il bisogno di una profondità simbolica che non viene raggiunta dagli altri discorsi della modernità.

Chi pensava che, nel corso del processo illuministico, la religione sarebbe un giorno sparita automaticamente, ha dovuto ricredersi da tempo. Il sacro ha acquisito nel frattempo diversi volti, che hanno bisogno di interpretazione e comunicazione per non restare

imprigionati in immagini limitate del mondo. Il fascino del sacro non risiederebbe nel migliore dei casi nella sua irrazionalità, bensì nella sua forza liberatrice, fondatrice di collettività, che va oltre la misura normale della socializzazione. Con il riferimento al sacro si schiudono dimensioni della realtà connotate da atteggiamenti come timore, considerazione, rispetto. Perciò non si può parlare di un'attenuazione della sfera sacra. Abbiamo infatti ormai preso ancora una volta dolorosamente coscienza di quale potenziale di violenza sia assopito nelle forme comunitarie basate su convinzioni che si sottraggono a un'argomentazione razionale, trincerandosi dietro l'autorità di rivelazioni superiori.

6. *Verità dell'arte, verità della religione*

A questo punto, al più tardi, deve entrare in gioco la pretesa di verità posta al centro della nostra triade, dopo che abbiamo già accennato più di una volta al fatto che, in caso dubbio, sia il bello che il sacro debbano rispondere al tribunale della ragione, per non scivolare in un accecamento autoritario. Chi si aspetta troppo dall'arte o dalla religione corre il rischio di perdersi in un campo magnetico costituito da valutazioni forti e da pratiche impenetrabili. Bisogna dunque solo sperare in una filosofia cognitivista che tenga alta la bandiera della ragione e che cerchi di imporsi come una specie di polizia del discorso nel brusio delle opinioni? Una domanda siffatta può essere intesa solo in senso ironico, dal momento che noi, guardando retrospettivamente al XX secolo, riconosciamo i percorsi sbagliati della ragione così come le perversioni dell'estetismo e del fondamentalismo religioso. Chi ha la testa di vetro non dovrebbe andare a battaglia di sassi. Questo vale per tutti e tre i partner del nostro dialogo fittizio.

Tuttavia, è grande la tentazione di determinare il punto archimedeo nel campo concettuale del nostro schema a tre o a quattro elementi e di affidarsi, sotto questo profilo, alla chiara luce della ragione più che ad altre istanze. Come si può già essere certi della verità dell'arte e della verità della religione, se entrambe le pretese di verità si combattono l'un l'altra così aspramente? Vorrei riferirmi in maniera esemplare a una discussione che Horst Schwebel, alla fine degli anni Ottanta, ha documentato sulla base di un articolo

di Eberhard Jüngel.¹² La critica teologica di Jüngel alla pretesa di verità dell'estetica si fondava sulla profonda convinzione che il linguaggio biblico di Dio si trova, in quanto luce inaccessibile, in concorrenza con la luce mondana dell'apparenza estetica. La rivelazione di Dio in Gesù Cristo può far apparire la pretesa dell'arte solo come provvisoria, tanto più che tale rivelazione accade nella forma del crocifisso, che si trova in forte contraddizione con la bella apparenza di una visione del mondo che rende felici. Ciò che stupisce maggiormente della severità del giudizio di Jüngel è il rifiuto di tener conto dell'autocritica dell'arte moderna, che non naviga certamente nello splendore seducente del bello, ma ha bensì sviluppato una sensibilità per le crepe e gli abissi della storia e del presente. Sotto questo profilo la critica teologica cade nel vuoto. Ancora peggio: perde l'opportunità di confrontarsi con la contemporaneità e di dialogare con quei progetti artistici cui le questioni religiose non sono estranee.

La domanda della verità – in qualunque ambito – mi sembra oggi da porre ormai solo sotto segni ermetici. Arte, religione e filosofia si trovano per così dire sulla stessa barca, quando concepiscono il proprio tempo in pensieri e, nel farlo, utilizzano proprio le forme espressive di questo tempo. Per la teologia e la filosofia ciò significa la rinuncia definitiva a un ruolo arbitrale, poiché l'accesso privilegiato a una verità eterna non può essere reso credibile né dall'una né dall'altra disciplina.

Per restare all'esempio della religione, non costituisce necessariamente un segno di debolezza il fatto che temi religiosi non vengano più elaborati a partire dallo spazio ufficiale della religione organizzata, bensì mostrino una presenza culturale che può solo risultare gradita e che, solo in un secondo tempo, evoca l'analisi critica da parte degli esperti di scienze religiose e di teologia. Schwebel tenta di rendere feconde le analogie strutturali tra chiesa e arte nel modo che segue:

«Ambedue, chiesa e arte, sono diventate, all'interno della società, dei fenomeni marginali. Per l'individuo, anch'esso spinto ai margini, *entrambe* sono foriere di speranza, in quanto *entrambe* si ergono a difesa dell'uomo con i suoi abissi e le sue nostalgie. Arte e religione 'fuoriescono dai limiti' ... nella

¹² H. SCHWEBEL, *Wahrheit der Kunst – Wahrheit des Evangeliums. Einer Anregung Eberhard Jüngels folgend und widersprechend*, in A. MERTIN - H. SCHWEBEL (edd), *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*, Frankfurt a.M. 1988, pp. 135-145.

misura in cui alla visione funzionale della realtà ne contrappongono un'altra. Entrambe hanno a che fare con l'interezza umana, anche se tengono viva la speranza di interezza in modi diversi, colmandola in modo differente». ¹³

7. *Riepilogo e prospettiva*

Il patto tra arte e religione non deve essere frainteso, in quanto tentativo antimoderno di contrapporre immagini tradizionali e irrazionali del mondo alle conseguenze negative di una ragione fredda e funzionalistica. La situazione di partenza è in realtà di gran lunga più interessante, dal momento che arte e religione dispongono delle proprie esperienze razionalmente e con chiarezza e non devono assolutamente temere il dialogo con posizioni cognitivistiche e universalistiche. Arte e religione conoscono la differenza tra un'immagine e ciò che questa deve mostrare, conoscono la differenza tra una lingua e la sua referenza extralinguistica. Le immagini e le parole costituiscono uno stimolo proprio nella misura in cui non rappresentano piatte immagini della realtà. Con i mezzi delle immagini e della lingua si giunge a delle marcature, talvolta anche marcature di alterità, per riprendere una proposta di Eckhard Nordhofen. ¹⁴ L'altro aspetto che vogliamo specificare ci sfugge, e ci dovrebbe in realtà condannare al silenzio. Tuttavia, con i mezzi dell'arte e della religione, la mancanza di parole di fronte al problema dei limiti della ragione si trasforma in una comunicazione intellettualmente animata:

«Sacralità e alterità amano essere in viaggio. In verità esse non sono sparite ... La secolarizzazione è un concetto ingannevole quando pensa in termini di sparizione piuttosto che di viaggio della sacralità e dell'alterità». ¹⁵

Chi, alla ricerca di un orientamento, cerca rifugio nel bello, nel vero e nel buono, dovrà prendere atto che il cosmo ordinato dei trascendentali non può più fare da segnavia. Ma anche il sacro non può servire come stella polare e integrare tutti gli altri concetti in un'immagine unitaria del mondo. Non si può più tornare al momento precedente alle prestazioni differenzianti della

¹³ *Ibidem*, pp. 144 ss.

¹⁴ E. NORDHOFEN, *Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und Negativer Theologie*, Würzburg 1993, p. 30.

¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

modernità che hanno assegnato alle sfere della scienza, dell'arte, dell'etica e della religione di volta in volta propri limiti e competenze. Soprattutto, è necessario porre in dubbio la validità di ogni rigida delimitazione e creare passaggi e transiti in grado, più delle censure interne alla logica di sistemi parziali, di corrispondere alle necessità dei singoli.

**Sentire per credere:
soggettività estetica, rivelazione, fede.
Alcune riflessioni conclusive**

di *Davide Zordan*

Per non perdere la ricchezza e la varietà di spunti offerti nel corso del convegno, è forse opportuno fare un passo indietro. Dato il tema che qui ci occupa, questo scarto si potrebbe configurare come l'arretrare di fronte a un'opera d'arte, per guadagnare una visione d'insieme più potente e convincente. Al di là dall'immagine, però, arretrare d'un passo significa provare a inquadrare le nostre riflessioni nel contesto della pratica teologica, della sua attualità e dei suoi obiettivi.

1. *Quale estetica per quale teologia*

Partirei da una considerazione in qualche modo ovvia, assodata, che trova riscontro in diversi passaggi delle relazioni proposte. La teologia speculativa affronta da qualche tempo una crisi delicata. Non solo essa appare astratta e infeconda all'uomo pratico della società tecnologica, ma anche per il teoretico essa rappresenta la coltivazione religiosa di un pensiero ontologico in buona sostanza superato. Dalla crisi emerge una consapevolezza: la teologia intesa come salvaguardia e delucidazione di una fede già conosciuta e ammessa, sulla base inoppugnabile della testimonianza della Chiesa, fatica a trovare uno spazio di legittimazione nella società contemporanea e resta avulsa dal dialogo tra i saperi.

Del resto la presa di coscienza delle difficoltà non è di oggi. Già quasi quarant'anni fa Walter Kasper indicava la necessità di riesaminare a fondo i concetti teologici per una attuazione concreta della fede. Egli scriveva:

«Anche i concetti più centrali della teologia, quali grazia, salvezza, peccato, Dio, sono oggi diventati in larga misura termini che non ci dicono più nulla e risentono della mancanza di una base di esperienza».¹

Sorge spontanea allora una domanda: l'attuale riscoperta dell'estetica da parte della teologia può (contribuire a) compensare una tale penuria di esperienza? Detto in altri termini: recuperare e rilanciare l'educazione all'estetico, riacquistare coscienza del carattere simbolico della fede cristiana e dell'esperienza religiosa, può rappresentare una base solida per la costruzione del discorso teologico? Notiamo immediatamente che, se la nostra risposta è affermativa, allora l'estetica teologica cessa di essere una specializzazione singolare ed eccentrica – per quanto vicina allo spirito del tempo – e diviene indispensabile all'equilibrio del sapere teologico. Ma conviene non affrettare la risposta.

Per giungere a postulare una tale sintonia tra estetica e teologia, infatti, occorre definire opportunamente l'esercizio della ragione teologica. Detto altrimenti: quale teologia attende e sollecita oggi il contributo dell'estetica? Rispondiamo: precisamente e soltanto quella che si comprende come iscritta nell'ordine umano del credere, cioè nelle rappresentazioni del mondo e dell'umano che la fede alimenta e nella loro rilevanza storica e sociale. Ciò non significa evidentemente indebolire il rapporto al fondamento, alla Parola di Dio trasmessa dal testo biblico, che resta imprescindibile per ogni teologia cristiana. Significa piuttosto accettare in via definitiva che le rappresentazioni del fondamento sono storicamente mutevoli e parziali, che esse non possono essere assunte ideologicamente, ma devono essere vagliate e collocate nello spazio (necessario e benefico) di una pluralità. La memoria del fondamento scritturale qualifica in modo prioritario il sapere teologico, ma essa è tutto il contrario della sottomissione a un archivio prescrittivo.² Pensare

¹ W. KASPER, *Per un rinnovamento del metodo teologico*, trad. it., Brescia 1969, pp. 65 ss.

² Per quanto attiene specificamente alla teologia cristiana, il fondamento della Scrittura resiste a ogni riduzione all'uniforme. La rivelazione biblica, veicolata dalla duplice figura di un Antico e di un Nuovo Testamento, fonda una economia della differenza e dell'alterità. L'antica aspirazione di Marcione a separarsi dall'eredità ebraica, rigettando l'Antico Patto, è sempre apparsa allettante ma eretica, in quanto non congrua con il disegno della rivelazione. Il cristiano che legge la Scrittura sa di essere sempre e ancora collocato nello spazio della prima Alleanza, di doversi rinnovare interiormente per raggiungere la novità di Cristo, che è sempre 'oltre', è sempre il 'veniente'. La stessa figura di Gesù ci giunge attraverso uno spettro di testimonianze coerenti (i quattro vangeli), ma che non possono

questo equivarrebbe a sbarazzarsi precisamente della traccia invisibile dell'Altro che parla attraverso le Scritture, e che fa sì che il fondamento non ci appartenga, che rimanga sempre davanti a noi: non alle nostre spalle, in una origine inaccessibile, ma più oltre, nello spazio della possibilità e della speranza.

Sottrarre il fondamento a ogni possibile 'amministrazione' significa anche, per la teologia, pensare la Chiesa (le Chiese) come ambito di istituzionalizzazione del fenomeno religioso e della fede. E parallelamente, pensare la società civile come spazio socio-culturale di confronto e di verifica delle determinazioni religiose nelle loro implicazioni etiche e politiche. Anche qui: non si tratta di sminuire il ruolo della tradizione, dell'autorità e del magistero ecclesiastici, ma di situarli nel contesto di un sapere in dialogo, in questione.³ Come non si tratta di attendere prioritariamente dalla comunità scientifica l'avvallo pubblico del proprio lavoro di ricerca, che resta definito dall'ambito di una fede per sua natura 'ecclesiale'. La sfida è piuttosto quella di riflettere sull'esperienza vissuta della fede stessa, mettendone in luce la plausibilità e l'interesse per l'oggi.

Dall'altro lato del problema, reclamare uno spazio importante, addirittura decisivo, per l'estetica teologica, significa riconoscere in anticipo quello che l'estetica non può garantire alla teologia. Essa non può essere la scorciatoia per tornare furtivamente a una concezione metafisica pregnante, che consideri senz'altro il *pulchrum* come trascendentale dell'essere e che faccia riferimento a un'unità di fede e di sapere ormai perduta. Questa bellezza-verità che scende dall'alto e si impone all'uomo per la sua evidenza soprannaturale ha contrassegnato pagine elevate della storia della teologia ma non appare congrua con le condizioni attuali del dibattito teologico. È giusto riconoscere tutto il valore di quelle testimonianze, legate a un'epoca diversa, com'è bene non recriminare sui cambiamenti di paradigmi intercorsi. L'attuale contesto secolarizzato e pluralista deve apparire anzitutto come un'occasione privilegiata all'elaborazione di un sapere critico della fede.

essere uniformate senza far loro violenza. Le dissimmetrie iscritte in questa testimonianza molteplice appartengono a pieno titolo all'economia della rivelazione.

³ Ognuno converrà che la questione del grado di autonomia della ricerca teologica nella Chiesa rappresenta, quali che siano i risvolti e le soluzioni avanzate, un problema ecclesiologico della più grande importanza. Sono sempre opportune, in proposito, le delucidazioni fornite da M. SECKLER, *Teologia Scienza Chiesa. Saggi di teologia fondamentale*, Brescia 1988.

Allo stesso modo appare fuorviante l'asserto secondo il quale arte e religione avrebbero un cammino comune per l'oggetto stesso della loro percezione, e il conseguente richiamo enfatico alla spiritualità e alla sacralità dell'arte. Quando non si limita a una vaga analogia, tale prospettiva non rispetta l'autonomia delle pratiche d'arte e offre all'esperienza della fede una base di ragionevolezza molto esigua. Anche questa strada, insomma, non sembra portare molto lontano.

Lungi dall'essere un ritorno al passato, il richiamo all'estetica che qui si vuole promuovere include l'abbandono di ogni remora, da parte del teologo, ad assumere la complessità dei saperi e a misurarsi con le fratture della modernità. Parlare di estetica in teologia significa, in questo senso, riconoscere la dimensione estetica – vale a dire sensibile e percettiva – di ogni esperienza umana, a cominciare dalla fede. Più precisamente, significa riconoscere l'estetico come livello determinante dell'esperienza di fede. Non c'è atto di fede che sfugga a una fitta trama di percezioni nelle quali sono in gioco la corporeità e gli affetti, in uno scambio continuo con l'ambiente.

2. *La teologia fondamentale e il nodo del sentire*

Sulla base di quanto detto, l'approccio che sembra imporsi come valido e necessario è un approccio fenomenologico. L'analisi dell'esperienza religiosa preconizzata dall'estetica consiste in un movimento che, almeno in una prima fase, riavvicina la fede all'immanenza, in modo da riconoscerne i simboli nelle figure concrete dell'esistenza. Con ciò, evidentemente, l'orizzonte trascendente non viene abolito. Solamente, tale orizzonte non istituisce un'inalterabile 'oggettivazione' metafisica dei referenti del discorso teologico, ma offre un paradigma decisivo per la comprensione e l'interpretazione dell'esperienza quotidiana, in cui il fatto religioso si manifesta. Una tale analisi lascia emergere il profilo vitale dell'esperienza del credere, costituito da un'adesione motivata a una figura del senso ultimo di cui il soggetto coglie in anticipo il fascino e l'evidenza. Il contenuto dogmatico di questa adesione (il deposito della fede) può essere 'estheticamente' avvicinato solo nelle forme della risonanza che provoca nella coscienza credente.

Nella medesima prospettiva, anche quando si viene a occuparsi del tema regale della bellezza – per approfondire alla sua luce i

dati e i concetti della teologia – si privilegerà una bellezza ‘dal basso’, presagita nelle pieghe della realtà, accolta nello stupore, riconosciuta e rispettata nelle sue varianti e nelle sue mutazioni, nel suo esserci che è insieme velamento e svelamento. Si tratterà soprattutto di una bellezza riflessa: più che alla forma ‘oggettiva’ del suo apparire – che rischia sempre di essere una costruzione – il teologo dovrà prestare attenzione alle modalità del suo riverberarsi in coloro che si lasciano affascinare e convincere dalla rivelazione. Mettere in luce il contenuto estetico dell’esperienza di fede significa intendere la fede evitando di ridurre il suo contenuto a rappresentazione.

Secondo la fertile intuizione di Von Balthasar, la fede è risposta a un oggetto percepito: la rivelazione. Ma è la risposta di un soggetto irriducibile, nella sua singolarità, a ogni costruzione linguistica e razionale, per loro natura seconde. Non basta riconoscere che la fede è una risposta umana totale, fatta cioè di intelletto, di volontà e di emozioni. Occorre anche rispettare l’ordine interno di questi strati dell’esperire e dunque il primato del momento percettivo/affettivo. C’è una genesi estetica della soggettività al di fuori della quale nessun volere, nessun linguaggio, nessun affidamento è pensabile. Nell’*aisthesis* prende forma la coscienza di sé, dunque anche la coscienza credente.

Il soggetto si configura allora come quello sfondo, quel nodo cui ogni esperienza deve essere ricondotta perché sia tale. Il suo fondamento intenzionale è il ‘sentire’, il quale ha un carattere eminentemente personale. Esso rappresenta la modalità originaria della nostra esperienza del reale e l’attualità della nostra vita affettiva.

Accogliere effettivamente questo sfondo estetico all’interno della teologia, nella forma di una teoria del sentire e degli affetti, non può significare concedere uno spazio più o meno localizzato all’interno di un edificio teologico già strutturato e determinato. Proprio a motivo della precedenza ‘fenomenica’ dell’estetica, ciò che viene chiamato in causa è tutto l’arco della disciplina teologica, e anzitutto la teologia fondamentale.

Quest’ultima, ereditando dalla modernità filosofico-teologica una riduzione razionalistica dell’atto di fede, ha mantenuto per lungo tempo i fattori determinanti della credibilità a un livello esteriore della coscienza credente. Soffocata tra la difesa strenua della trascendenza della grazia (da un lato) e della razionalità dell’assenso (dall’altro), la coscienza credente si è trovata come sospesa nel

vuoto, perdendo contatto con il suo ambito d'esercizio originario, che è quello del sentire, della percezione dei valori delle cose, di un apprezzamento caratteristico di tutto il vissuto della sfera affettiva.⁴ Detto in altri termini: se le dinamiche della coscienza credente non si risolvono nell'irrazionale e nell'arbitrario, è proprio perchè essa è originariamente radicata nel sentire, che sempre sostiene e motiva la volontà in quanto è l'ambito dell'apprezzamento più profondo e personale, l'ambito in cui ci appaiono la qualità e la 'convenienza' di determinati giudizi di valore.

Si può dire che, alla luce dell'estetica – intesa come teoria dell'esperienza che ha nel sentire il suo organo privilegiato –, tutta la teologia esige di ridiventare 'fondamentale', di essere cioè ricondotta a una esplorazione della rivelazione, opera di Dio nella storia umana, alla quale siamo chiamati a rispondere personalmente, in una consapevolezza più acuta del nostro essere singolare e del modo di darsi dell'esperienza. Formalizzare una dottrina della rivelazione precostituita teoreticamente, senza tener conto delle condizioni costitutive dell'esperienza stessa, non può che accentuare i dualismi (tra fede e ragione, grazia e libertà, razionale e irrazionale) e confermare l'impressione, oggi largamente diffusa, della totale invidenza del contenuto della fede.

Quel Dio che si rivela resterebbe assente dalla scena del mondo se non emergesse percettivamente nel campo della nostra esperienza. L'affermazione è determinante tanto per l'oggetto che per il soggetto della percezione. Essa permette di riaffermare il primato dell'oggetto trascendente (la rivelazione) e l'unità originaria della coscienza con il sensibile in cui il trascendente si lascia incontrare. Nello spazio dell'esperire, attraversato e costituito da fluttuazioni percettive che fungono da sfondo al nostro vivere quotidiano, l'Altro, il divino, si annuncia e accaparra la nostra attenzione. Così pensato, l'evento della rivelazione sembra realizzare quanto intuito da Plotino nelle *Enneadi*, laddove dice, a proposito della sensazione (*aisthesis*), ch'essa è per noi un messaggero, un *anghelos* con la funzione di annunciare qualcosa al nostro spirito.⁵

⁴ Cfr. P. SEQUERI, *La ragione teologica e la cultura della modernità*, in «Teologia», 13 (1988), pp. 219-231; P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, Milano 2000, pp. 21-34 e 103-117.

⁵ Cfr. PLOTINO, *Enneadi*, V 3,3,45: «La sensazione è nostra messaggera, mentre nostro Re è lo Spirito», con questa precisazione di W. Beierwaltes: «la metafora del re ... non suggerisce tanto un ordinamento gerarchico fisso e insuperabile, ma fa sì che noi uomini ci rendiamo conto della partecipazione a questo potere regale, di come cioè il Nous in noi

Da recuperare, insomma, è una attenzione al sentire come dimensione propria del fenomeno religioso. Il triplice itinerario che ci ha fatto accostare, nel corso del convegno, la tradizione dei grandi monoteismi, ha testimoniato implicitamente questa necessità. Non si giunge a una fede religiosa adulta e consapevole senza uno sviluppo integrale e strutturato della sensibilità, in quanto tale sviluppo è matrice di risposte affettive e comportamentali adeguate. Per limitarci al cristianesimo, i vangeli offrono ampia documentazione del fatto che l'esperienza della fede nasce dai sensi: dalla vista, dall'udito, dal tatto. Il gustare e vedere (Sal 34,9) non si oppone alla penetrazione razionale e allo sforzo di comprendere, ma consente all'intelligenza della fede uno sviluppo armonico e semplicemente umano. La teologia è chiamata allora a riconoscere la dignità delle sensazioni e delle emozioni quali modalità originarie e spontanee della coscienza, dotate di una specifica portata cognitiva, qualitativamente diversa, autonoma e complementare rispetto alla (susseguente) riflessione razionale.

Solo nel sentire la qualità della mia relazione con gli altri, col mondo e con gli eventi si manifesta appieno. La sfera religiosa non rappresenta un'eccezione, anzi conferma questo dato dell'esperienza. Oggi una teologia che mancasse di attenzione a tale aspetto, o che lo censurasse come mero soggettivismo, verrebbe meno al suo compito. Solo aprendosi a tale prospettiva, al contrario, il sapere teologico resta collegato alla vasta investigazione del senso operata oggi dalle scienze umane.

3. *Bellezza e libertà*

Sullo sfondo di questa comprensione originaria del rapporto tra teologia ed estetica, è possibile recuperare anche aspetti specifici, spesso insufficientemente approfonditi, della relazione tra esperienza artistica e ricerca teologica. È importante, ad esempio, reagire anche in campo teologico all'attuale estetizzazione della vita, che vorrebbe imporre un universo affettivo anonimo e impersonale,⁶ il

eleva l'anima, almeno parzialmente, al di sopra di se stessa»; W. BEIERWALTES, *Autoconoscenza ed esperienza dell'Unità. Plotino, Enneade V 3*, trad. it., Milano 1995, p. 76.

⁶ «Dispensare l'uomo tanto dalla partecipazione quanto dall'indifferenza, tanto dalla sensibilità quanto dall'insensibilità, liberarlo dalla fatica, dallo sforzo, dalla responsabilità dall'attenzione, dalla scelta, dall'applicazione, sottrarlo tanto all'enorme dispendio di energie

quale anestetizza il sentire sovraesponendolo ma non si premura di farlo crescere, di coltivarlo in modo intelligente. Rispetto a tale deriva, il dialogo tra religione e arte può offrire ampi benefici, come per esempio una rinnovata educazione al simbolico. Il simbolo interviene come mediatore in tutte le nostre relazioni con il mondo, rivestendole di senso. Così l'attività simbolica è integrativa nei confronti del costituirsi della persona. Ma la forza e la densità del simbolo si possono apprezzare solo in esercizio. In particolare, proprio l'esperienza estetico-simbolica allena al riconoscimento del sacro e sollecita il pensiero della trascendenza.

Spostandosi dall'ambito antropologico a quello più specificamente etico, un altro spunto da approfondire è quello che avvicina esperienza artistica ed esperienza morale. Esiste ad esempio una tensione, che l'artista sperimenta come motore della propria creatività, tra un orientamento pulsionale e un orientamento propriamente etico. Analizzare questa fertilissima tensione sembra importante per provare a comprendere il processo artistico nella sua interezza, dal germe dell'intuizione alla forma compiuta, ma anche per riconoscere come, nell'esperienza umana, la sollecitazione dell'istinto comunichi con l'ordine delle priorità assiologiche, con il senso del bene e della giustizia, ben oltre il rigore dei dualismi mortificanti. Emerge qui la complessità della vita affettiva, in cui le disposizioni del sentire (sentimenti ed emozioni) e del tendere (appetiti, pulsioni), variamente combinate e congiunte, esigono di essere analizzate nella loro differenza strutturale.⁷

La scelta dello spunto iniziale del nostro itinerario, individuato nella concreta pratica artistica, mi suggerisce ancora di accennare a una questione in particolare, che pare importante e si può enunciare così: non esiste una bellezza a buon mercato. Praticare l'arte significa sperimentare la fatica di dare corpo all'idea, all'intuizione. Ogni artista sa per esperienza quanto costi creare, e molti ne hanno reso testimonianza. Viene alla mente l'episodio conclusivo del film *Andrei Roublev*, con la storia del giovane fonditore di campane. La sua vicenda dice che si producono arte e bellezza solo a prezzo della propria vita, solo trasmettendo, infondendo alla materia grezza

consumate nel sentire, quanto all'enorme spreco di oggetti, di persone e di avvenimenti passati senza essere sentiti, questa è la grande svolta storica di cui siamo testimoni»; M. PERNIOLA, *Del sentire*, Torino 2003², p. 4.

⁷ Si veda per esempio R. DE MONTICELLI, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Milano 2003.

qualcosa che appartiene all'individualità personale dell'artista e che non si riesce a comunicare se non attraverso un lento, penosissimo travaglio.⁸ Per di più questa fatica è segnata dalla tragicità dello scacco, di una corrispondenza sempre imperfetta tra l'idea e la realizzazione.

D'altra parte possiamo considerare l'uomo e la donna anche quali recettori d'arte. Non solo produrre arte, ma anche fruirne esige un'applicazione che chiama in causa tutto l'essere umano. Se molte persone vedono nell'opera d'arte soltanto un godimento riservato alle ore d'ozio, essa appartiene nondimeno all'ordine di quelle grandi cose che esprimono delle esigenze perché si possa comunicare con esse.⁹ Se siamo disponibili a questo sforzo che implica raccoglimento in se stessi, penetrazione e disponibilità a imparare, ci imbattiamo allora in opere che non ci lasciano indenni, che ci conducono ben oltre un senso di appagamento, che ci provocano e ci cambiano. Pensiamo all'esperienza fatta da Sergej Bulgakov a Dresda, davanti alla Madonna Sistina di Raffaello, o a quanto sostiene Gorge Steiner riguardo ai grandi libri che ci cambiano, come «vere presenze»¹⁰ che abitano lo spazio della nostra coscienza. Sull'onda di quanto qui affermato da G. Scattolin rispetto alla mistica islamica, si può anche evocare il ruolo delle sacre scritture nel fecondare, attraverso i secoli, l'avventura simbolico-culturale dell'Occidente.

Ma dobbiamo porci una domanda: se non esiste creazione artistica né fruizione della bellezza a buon mercato, le cose stanno forse diversamente per quanto riguarda la creazione divina oggetto della riflessione teologica? È vero che questo tipo di analogia richiede la più grande cautela, e che si risolve di norma in suggestioni piuttosto che in speculazioni articolate. In questo senso la distinzione posta da Pareyson tra 'creazione' e 'formatività' è

⁸ Soffermiamoci su una sequenza particolare del film. Il giovane fonditore, Boriška, si aggira sconsolato tra i campi, dopo aver scavato senza frutto alla ricerca dell'argilla buona per lo stampo. Ha rifiutato ogni compromesso ed è rimasto solo, cocciutamente convinto di dover trovare il materiale migliore, l'unico idoneo a realizzare la campana voluta dal principe. Sotto uno scroscio di pioggia, segno della grazia che alimenta e potenzia l'intuizione, Boriška si cala in un dirupo fangoso e proprio sul fondo dell'avvallamento trova, esultante, l'argilla che cercava. La macchina da presa di Tarkovskij ce lo mostra abbandonato corpo a corpo con la terra limacciosa, che lo imbratta e quasi lo ricopre. È l'immagine di una sepoltura, voluta e accettata dal ragazzo come via necessaria verso la 'resurrezione', verso la realizzazione del suo compito d'artista.

⁹ Cfr. R. GUARDINI, *L'opera d'arte* (1933), trad. it., Milano 1954, pp. 50 ss.

¹⁰ G. STEINER, *Real Presences. Is there Anything in What we say?*, London 1989.

opportuna e chiarificante.¹¹ E tuttavia la teologia non può esimersi dal confronto con un tema così stimolante, e per lei centrale. Il libro della Genesi parla della creazione divina come di un lavoro, di un'opera impegnativa che richiede progetto, tempo, fatica. Con tutta la prudenza che ci fa diffidare dagli antropomorfismi, non possiamo eliminare completamente questa prospettiva.

La bellezza che l'uomo esprime con la sua arte ha un costo; così pure ha un costo la bellezza del mondo creato da Dio. Ora, qual è questo prezzo, e come si può misurare? Provare a rispondere a tali domande significa mettere alla prova il dialogo conclamato tra esperienza artistica e sapere teologico. Quali sono le risorse della teologia per esprimere il carattere dispendioso, costoso della creazione divina? Viene alla mente l'oscuro versetto biblico sull'Agnello sgozzato fin dalla fondazione del mondo (Ap 13,8), come pure la tradizione sofologica del cristianesimo orientale, che descrive la creazione dal punto di vista della Saggezza eterna di Dio. Bulgakov vede la creazione come un atto di autodeterminazione divina. La decisione di creare si radica nel contenuto di verità e di bellezza manifestato eternamente da Dio nella Sofia.¹² Questa è, secondo Florenskij, la bellezza sussistente di tutto il creato.¹³ Il prezzo della creazione coincide – in questa prospettiva affascinante e problematica – col prezzo della libertà: la creazione del mondo è la vita divina lasciata libera dal suo essere eterno, ipostatico, e riconosciuta nella sua distinzione, nella sua indipendenza. Berdjaev ha scritto

¹¹ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività* (1950-1954), Milano 2002, pp. 177 ss.

¹² Il perdurante dualismo platonico, per cui Dio è tutto e il mondo un'ombra insignificante, è superato di slancio in questa visione ardita e potente: «Un'unica sapienza si manifesta in Dio e nella creazione. Perciò, se la proposizione di significato negativo: 'Dio creò il mondo dal nulla' elimina l'ipotesi di un qualsiasi principio della creazione che non sia in Dio, la proposizione *positiva* può essere solamente questa: Dio creò il mondo da sé, dalla sua propria essenza ... Il contenuto *positivo* dell'essere del mondo è tanto divino quanto il suo fondamento in Dio, perché non c'è nessun altro suo principio. Ma ciò che, essendo in Dio, nella sua automanifestazione, è eterno, nel mondo esiste soltanto in divenire, come una divinità diveniente. E metafisicamente la creazione del mondo consiste propriamente in questo, che Dio ha posto il suo proprio mondo divino non come essere eterno, ma come *essere in divenire*»; S. BULGAKOV, *L'agnello di Dio. Il mistero del Verbo incarnato* (1933), trad. it., Roma 1990, pp. 181 ss.

¹³ P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, trad. it., Milano 1974, p. 413 ss. Una bellezza che non è però il codice immutabile della perfezione; una bellezza dinamica che è vera se trasforma la vita e il cui compimento in Dio si lascia soltanto intravedere. Cfr. A. JOOS, *La nouvelle création. Rencontre du divin et de l'humain dans la Sophia: Pavel Florenskij*, in «Irenikon», 63 (1990), pp. 346-358; 463-482, in particolare pp. 479 ss.

che l'essenza della creatività artistica consiste nella vittoria sul peso della necessità.¹⁴ Qualcosa di simile si può affermare anche della creazione divina, così com'è recepita e comunicata dalla tradizione ebraico-cristiana. Il suo prezzo, in definitiva, è la *kenosi*: l'auto-negazione di Dio che lascia andare il suo essere alla deriva della libertà, dell'altro-da-sé. In questo ineffabile 'svuotamento', nel quale il Soggetto Assoluto lascia emergere ogni alterità, si radicano le infinite possibilità della bellezza.

Tutto ciò naturalmente non è pensabile se non alla luce del mistero neotestamentario che porta a compimento la *kenosi* divina. Nell'evento di Cristo e nel dono dello Spirito, Dio assume come propria l'alterità della sua creatura fino all'estremo della sofferenza e della morte. Anche Dio perciò paga personalmente – paga con la vita – il capolavoro della sua arte, della sua creazione. Questa suggestione conclusiva, che rende più vivida e drammatica l'antica metafora del grande Artista, offre peraltro un richiamo alla nostra responsabilità, in quanto 'amministratori' e fruitori del cosmo creato, in cui siamo chiamati a vivere 'con arte'.

¹⁴ N. BERDIAEV, *Il senso della creazione. Saggio per una giustificazione dell'uomo* (1915), trad. it., Milano 1994, p. 279.

Pubblicazioni del Centro per le Scienze Religiose

Pubblicazioni dell'Istituto di Scienze Religiose in Trento

1. W. EGGER (ed), *Per una lettura molteplice della Bibbia*, Bologna 1981
2. L. SARTORI (ed), *Istanze della teologia fondamentale oggi*, Bologna 1982
3. S. ZUCAL, *La teologia della morte in Karl Rahner*, Bologna 1982
4. L. SARTORI (ed), *Le scienze della religione oggi*, Bologna 1983
5. M. NICOLETTI, *La dialettica dell'Incarnazione. Soggettività e storia in Søren Kierkegaard*, Bologna 1983
6. L. SARTORI (ed), *Papato e istanze ecumeniche*, Bologna 1984
7. L. SARTORI (ed), *Come e perché la pace in un mondo di peccato*, Bologna 1984
8. G. ZORZI, *Il realismo cristiano di Reinhold Niebuhr*, Bologna 1984
9. I. ROGGER - A. QUACQUARELLI (edd), *I martiri della Val di Non e la reazione pagana alla fine del IV secolo*, Bologna 1985
10. P. PRODI - L. SARTORI (edd), *Cristianesimo e potere*, Bologna 1986
11. L. SARTORI (ed), *Popoli messianici*, Bologna 1987
12. G. PENZO (ed), *Schopenhauer e il sacro*, Bologna 1987
13. S. ZUCAL (ed), *La Weltanschauung cristiana di Romano Guardini*, Bologna 1988
14. F. DEMARCHI (ed), *Wilhelm Schmidt: un antropologo sempre attuale*, Bologna 1988
15. A. CERESA-GASTALDO (ed), *Biografia e agiografia nella letteratura cristiana antica e medievale*, Bologna 1990
16. L. SARTORI - M. NICOLETTI (edd), *Teologia politica*, Bologna 1991
17. C. MORESCHINI - G. MENESTRINA (edd), *Gregorio Nazianzeno teologo e scrittore*, Bologna 1992.
18. L. LORENZETTI (ed), *Teologia e bioetica laica*, Bologna 1994
19. G. BOF (ed), *Antropologia culturale e antropologia teologica*, Bologna 1994
20. M. BALDINI - E. BENVENUTO - K. NEUFELD (edd), *L'uomo, la tecnica e Dio*, Bologna 1994
21. A. CONCI, *Dietrich Bonhoeffer. La responsabilità della pace*, Bologna 1995
22. G. CAPRARO (ed), *Sociologia e teologia di fronte al futuro*, Bologna 1996
23. M. MILANI (ed), *La via «sapienziale» e il dialogo interreligioso. Rischio e tensioni tra singolarità della Rivelazione e la sua universalizzazione*, Bologna 1997

Series maior

1. C. LEONARDI (ed), *Ezio Franceschini (1906-1983). Scritti, documenti, commemorazioni, testimonianze*, Bologna 1986
2. G. CRISTOFORETTI, *La visita pastorale del Cardinale Bernardo Clesio alla diocesi di Trento 1537-1538*, Bologna 1989
3. I. ROGGER - M. BELLABARBA (edd), *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo medioevo e umanesimo*, Bologna 1992
4. J. GRISAR, *Il Vescovo di Trento Giovanni Nepomuceno de Tschiderer e la situazione della Chiesa in Austria e nel Tirolo nel corso della prima metà del secolo XIX*, Bologna 1997
5. E. CURZEL, *Le pievi trentine. Trasformazioni e continuità nell'organizzazione territoriale della cura d'anime dalle origini al XIII secolo (studio introduttivo e schede)*, Bologna 1999
6. E. CURZEL (ed), *In factis mysterium legere. Miscellanea di studi in onore di Iginio Rogger in occasione del suo 80° compleanno*, Bologna 1999
7. L. CIRILLO (ed), *Concordanze del «Codex Manichaicus Coloniensis»*, Bologna 2001
8. E. CURZEL, *I canonici e il Capitolo della cattedrale di Trento dal XII al XV secolo*, Bologna 2001
9. C. GIOVANNINI (ed), *Epistolario Clemente Rebora, I: 1893-1928. L'anima del poeta*, Bologna 2004

Scienze Religiose. Nuova serie

1. V. BRUGIATELLI, *Il problema filosofico del linguaggio in Antonio Rosmini*, Bologna 2000
2. G. CANOBBIO, *La fede di Gesù*, Bologna 2000
3. A. AUTIERO - A. GENOVESE (edd), *Antonio Rosmini e l'idea della libertà*, Bologna 2001
4. A. AGUTI, *La questione dell'ermeneutica in Karl Barth*, Bologna 2001
5. E. MAZZA (ed), *L'idea di sacrificio. Un approccio di teologia liturgica*, Bologna 2002
6. K. RICHTER, *Spazio sacro e immagini di Chiesa. L'importanza dello spazio liturgico per una comunità viva*, a cura di I. ROGGER, Bologna 2002
7. S. CARLETTO, *Salvezza ed Ecumene. Il recente dibattito sulla dottrina della giustificazione per fede in Germania (1997-1999)*, Bologna 2003
8. L. GALVAGNI, *Percorsi di etica clinica*, Bologna 2003

9. F. MICHELINI, *Sostanza e assoluto. La funzione di Spinoza nella «Scienza della logica» di Hegel*, Bologna 2003
10. V. MARALDI (ed), *Teologie della creazione e scienze della natura*, Bologna 2004
11. G. ZAMAGNI, *La teologia delle religioni di Hans Küng. Dalla salvezza dei non cristiani all'etica mondiale (1964-1990)*, Bologna 2005
12. A. AUTIERO (ed), *Teologia nella città, teologia per la città. La dimensione secolare delle scienze teologiche*, Bologna 2005
13. L. GALVAGNI, *Bioetica e comitati etici*, Bologna 2005
14. P. COSTA - F. MICHELINI (edd), *Natura senza fine. Il naturalismo moderno e le sue forme*, Bologna 2006
15. S. FURLANI, *La critica hegeliana a Fichte nella «Scienza della logica»*, Bologna 2006
16. D. ZORDAN (ed), *Riflessi di bellezza. Arte e religioni, estetica e teologie*, Bologna 2007

«Annali di studi religiosi»

- 1, 2000
- 2, 2001
- 3, 2002
- 4, 2003
- 5, 2004
- 6, 2005
- 7, 2006

collana
**SCIENZE
RELIGIOSE**
Nuova serie



ISBN 978-88-10-41507-8



9 788810 415078 >